



Ana Maria Lourenço
Caçador

Do livro ao écran: estilo visual em *Vanity Fair*



**Ana Maria Lourenço
Caçador**

Do livro ao *écran*: estilo visual em *Vanity Fair*

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Línguas Literaturas e Culturas, realizada sob a orientação científica do Doutor Anthony David Barker, Professor Associado do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

Dedicatória

Para a mulher que é a minha mãe.

Ao meu pai.

Aos meus irmãos.

O júri

Presidente

Prof. Doutora Gillian Grace Owen Moreira, Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Vogais:

Prof. Doutora Margarida Isabel Esteves Silva Pereira, Professora Auxiliar do Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho (arguente)

Prof. Doutor Anthony David Barker, Professor Associado da Universidade de Aveiro (orientador)

Agradecimentos

Ao meu orientador, o Professor Doutor Anthony Barker pelo apoio, pela disponibilidade, pelo incentivo, pela inspiração ...

Aos meus pais, pelo apoio, pela coragem que me transmitiram...

À Helena, minha irmã e companheira neste trabalho, pela enorme coragem que revelou ...

À minha sobrinha Roberta, pela ajuda e incentivo ...

Ao meu sobrinho José Luís, pelo auxílio ...

A todos os que compreenderam e, de algum modo, ajudaram...

Obrigada!

palavras-chave

estilo visual, carnavalesco, autenticidade, orçamento, grotesco, cor, música, luz, acessórios, gestos, planos, bens móveis, adaptação, fidelidade, Regência, Época Vitoriana

resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar duas adaptações da obra literária *Vanity Fair* de William Thackeray, a série da BBC (1998) e o filme de 2004 de Mira Nair, comparando e contrastando o estilo visual das duas narrativas. A tese argumenta que o visual reflete o caráter das personagens, reflete os assuntos da obra e que isso é veiculado a diversos níveis. A estilização e a imagem serão observadas em diversos aspetos da realização, nomeadamente os enquadramentos, as luzes, a cor, a música, as roupas e acessórios, os gestos, e a arquitetura de interiores e exteriores.

keywords

visual style, carnivalesque, authenticity, budget, grotesque, colour, music, light, accessories, gestures, shots, portable property, adaptation, fidelity, Regency, Victorian times

abstract

This dissertation aims to analyse the BBC mini-series (1998) and the Mira Nair film (2004), both adaptations of *Vanity Fair* by William Thackeray, by comparing and contrasting the visual style of the two works. The thesis argues that the visual reflects the personality of the characters, carries the themes of the work and that this is conveyed at different levels. Stylization and “look” will be identified in various aspects of film-making, notably compositions, lighting, colour, music, costumes and accessories, non-verbal language and interior and exterior architecture.

Índice

Introdução	10
Capítulo I : Pressupostos teóricos da análise de <i>Vanity Fair</i> .	
1a– A teorização: da narrativa literária à narrativa fílmica.....	16
1b – O poder do estilo visual e a autenticidade histórica	20
1c – O romance <i>Vanity Fair</i> e as primeiras versões fílmicas	27
Capítulo II – Da obra à série da BBC de 1998	
O estilo visual da série e a autenticidade da obra	42
Capítulo III – Da obra ao filme de Mira Nair	
Para além da mera interpretação fílmica da obra	65
Capítulo IV – Perspetivas pós-modernas de <i>Vanity Fair</i> : uma comparação possível entre a série e o filme	
Conclusão	100
Bibliografia	104
Anexos	113

Ah! *Vanitas Vanitatum*! Which of us is happy in this world?
Which of us has his desire? or, having it, is satisfied?

William Makepeace Thackeray

Introdução

The tendency for films to be based on novels continues ... Since 1977, over half of the films nominated by the Academy of Motion Pictures for "Best Picture of the Year" have been based on novels (Parril, 2002: 4),

A adaptação de livros para o cinema ou para a televisão já é feita há bastantes anos e as que têm tido mais sucesso são as que são feitas a partir das obras de escritores tais como Jane Austen, Charles Dickens e as irmãs Brontë, mas a William Thackeray também tem sido dado destaque, especialmente com adaptações da sua obra *Vanity Fair*.

Já tinha tido oportunidade de ver a série da BBC de 1998, mas ainda não tinha tido contacto com a obra literária apesar de a mesma ser considerada, por alguns, a melhor obra de ficção do século XIX: «One of the great novels of the English language, *Vanity Fair*» (Brackett, 2006: 462). Só se poderá desculpar tal facto pela dificuldade encontrada, à época, em ter tido acesso à mesma. Mas do pouco que me lembrava da visualização da série, de uma coisa tinha a certeza, era de que esta não era uma réplica, em termos visuais, das séries de Merchant-Ivory ou das adaptações feitas de clássicos por mim visionadas. *Vanity Fair* distancia-se das anteriores em diversos aspetos, nomeadamente pela menor exposição de grandes planos de exteriores, pelo menor apelo aos passeios e piqueniques pelo campo, pelo uso do carnavalesco e pela exibição do grotesco de algumas das suas personagens.

Claro que, quando se fala de adaptação e mais concretamente se olha para ela visualmente, não podemos esquecer a dificuldade em pegar numa obra do início do século dezanove e trabalhá-la, quase duzentos anos depois, de modo a que o estilo visual da época que se pretende transmitir não colida com a realidade atual.¹ Assim, quando me foi sugerido considerar *Vanity Fair* como uma possibilidade de trabalho, achei que poderia ser um desafio estimulante. Não é difícil encontrar obras literárias que tratem o estilo visual da narrativa fílmica das quais o *film noir* é o exemplo mais acabado. No entanto, embora seja dada relevância ao visual nos chamados *costume drama*, basta lembrarmo-nos da forma como são tratadas, em termos visuais, as séries de Merchant-Ivory

¹ Estaremos atentos a situações semelhantes ao que se verificou no filme baseado na *Casa dos Espíritos* de Isabel Allende, em que o centro comercial Amoreiras, em Lisboa, se via num plano ao fundo.

with great attention to period detail in setting, architecture and costume. ... (great country houses, landscaped acres)The films are made with great technical skill in a visual style which emphasises the classical and harmonious – smooth camerawork, a predominance of mid-shots, an emphasis on meaning created by the mise-en-scène rather than by the juxtaposition of shots. (Barrow, 2012, 206-207),

o visual é pouco debatido no que se refere a este género. Por isso, ao tentar encontrar um aspeto que não tivesse sido exaustivamente abordado, ao ter em linha de conta que vivemos numa era essencialmente visual e ao lembrar-me dos autores e realizadores já mencionados, considereei o aspeto visual como um dos que seria aliciante tratar. Para além disso, a obra *Vanity Fair* tem sido pouco analisada a nível cinematográfico, embora esteja exaustivamente dissecada a nível literário.

Assim sendo, entendemos ser pertinente dar um contributo para observar o tratamento que é dado a esta obra, ao nível do estilo visual, tanto na série da BBC de 1998 como no filme de 2004 não descurando completamente obras anteriores. Julgamos que é importante tentar perceber de que modo é que o visual, nomeadamente os enquadramentos, a edição, as composições, as luzes, a cor, a música, as roupas e acessórios, os gestos, a arquitetura de interiores e de exteriores enriquecem não só a construção das personagens mas também contribuem para a representação da época.

Consideramos importante analisar comparativamente *Vanity Fair*, ao nível literário e cinematográfico, e o retrato que a obra faz da sociedade através das personagens e do modo como se apresentam e interagem. Em termos visuais, no que concerne à série da BBC, e no seguimento do que é destacado também no livro *Janespotting and Beyond: British Heritage Retrovisions since the Mid-1990s*,

however, the anti-heritage aesthetics of *Vanity Fair* are not limited to the display of the setting. ... Allusions to the grotesque in its broader meaning, in particular in its association with caricature and the accompanying references in particular in its association with caricature and the accompanying references to animal features, as well as in its combination with the disgusting, can also be detected in the audiovisual representation of several charaters (Held em Voigts-Virchow, 2004: 120)

não nos podemos esquecer de observar como é tratado o aspeto do carnavalesco e do grotesco e de referir Mikhail Bakhtin como precursor deste género.

Não é nosso objetivo aprofundar à exaustão toda a obra e a sua adaptação

cinematográfica, em termos visuais, até porque tal seria inviável neste tipo de trabalho, atendendo sobretudo à dimensão da obra literária e da série. No entanto, é nosso propósito destacar e analisar, construtivamente, os aspetos visuais já mencionados e ver de que modo se adequam ao carácter das personagens retratadas, visto que esse aspeto se tem vindo a considerar fundamental para as entender psicologicamente. De facto, uma dada personagem pode ter uma caracterização numa obra e noutra ser-lhe dado um tratamento diferente, de forma que se ajuste ao visual e transmita uma ideia de si que, noutra situação, seria diferente. Por exemplo, a Amelia, no filme de Nair de 2004, é muito mais solta e menos contida do que a que nos é apresentada na série da BBC, de 1998, o que é visível no visual que a envolve e no modo como age. Alguns intérpretes revelam que o facto de terem de usar roupa de época os obriga a ter uma postura mais distinta da que teriam com roupas soltas e fluidas. Rhys Ifans, que desempenha em *Vanity Fair* (2004) o papel de Dobbin, refere esse aspeto: «This was my first period film, and I've never been so informed by a costume, it makes you stand differently and speak differently». (Nair, 2004: 53)

O ambiente que rodeia uma personagem leva-nos a tirar determinadas conclusões a favor ou contra a mesma. Também o tratamento dado à obra por um olhar feminino, e ainda por cima de ascendência indiana, como o próprio Thackeray, tem que ser inevitavelmente diferente do que lhe é dado por Marc Munden, que foi o diretor de *Vanity Fair*, na adaptação feita pela BBC em 1998. Por outro lado, também entendemos que a estética feminina de Nair não se coaduna com o grotesco que trespassa algumas personagens que são retratadas na série da BBC, daí o resultado final ser bem diferente. No seguimento do que dizemos, talvez seja interessante mostrar o que é que alguns teóricos entendem por estilo visual. Para Willet, o visual e, mais concretamente, a estilização tem a ver com o procurar o rebuscado no natural. Para ele, a estilização tem como que uma função social dado que será sinónimo de veículo de transmissão do que é importante na obra: «Stylization means a general elaboration of what is natural, and its object is to show the audience, as being a part of society, what is important for society in the story». (Brecht, 1964: 213) No entanto, muitos entendem o estilo visual num contexto mais visível, a nível do olhar, e que se prende com a interpretação que se faz de aspetos reais, embora dando-lhe um relevo maior, enfatizando determinadas características, particularidades estas que são passíveis de determinadas interpretações de acordo com cada contexto. Para além disso, quando falamos de estilo visual, devemos também referir

o verbal, a menos que estejamos a analisar um filme mudo:

In movies, visual and aural composition may guide eye and mind, accentuating elements, bringing out contrasts, and emphasizing distinctions. A long shot with a neutral background of two men fighting in the center of the screen might register as one image - a fight; a closer shot placing the fighters near the opposite sides of the frame might be read as two images - the antagonists, or the blonde guy and the dark guy. (Whittock, 1990: 21)

Para acentuar esses aspetos, há técnicas que são importantes como sejam a iluminação, os enquadramentos e a montagem, entre outros, e o modo como são usadas podem transformar um bom argumento num mau filme. Para Eisenstein, a montagem tem em si, para além do trabalho final, o espírito do criador. Ela deve ser feita jogando com o sentir e a capacidade de discernimento do espetador:

The strength of montage resides in this, that it includes in the creative process the emotions and mind of the spectator. The spectator not only sees the represented elements of the finished work, but also experiences the dynamic process of the emergence and assembly of the image just as it was experienced by the author. And this is, obviously, the highest possible degree of approximation to transmitting visually the author's perceptions and intention in all their fullness (Eisenstein, 1942: 32)

Contudo, o mais importante, quando pensamos na materialização do visual, é ter em mente que todos os elementos que o constituem devem conjugar-se num todo harmonioso, de modo a dar um resultado final equilibrado e coeso.

Não se pretende tanto analisar a série e o filme e ver de que modo são ou não fiéis ao livro, mas olhar para eles como duas obras que vivem do livro e para o livro na medida em que é por ele que existem, mas é também por causa dessas obras e das suas características muito particulares que se chega ao conhecimento do livro. Muitas vezes, as pessoas veem anunciado um filme e, ou porque o ator/atriz são populares ou o público se identifica com eles, decidem vê-lo e, se lhes agrada, decidem comprar o livro. No caso das séries, isso é muito frequente, atendendo a que muitos espetadores não desejam esperar uma semana para saber o que acontece a alguma personagem ou ao enredo. É claro que a série não tem que respeitar rigorosamente a narrativa literária e isso para alguns espetadores é frustrante, sobretudo para os seguidores de determinado escritor. Por outro lado, o facto de se conhecer um livro também pode suscitar curiosidade em ver o filme. Existe interesse em observar como são trabalhados determinados aspetos ou o desejo de o ver pode

prender-se com a razão que foi apontada atrás, como a empatia ou apreço por determinado intérprete ou realizador.

Propomo-nos fazer uma análise comparativa / intertextual, tendo como base o aspeto intersemiótico da obra literária para o cinema. Deste modo, usaremos como metodologia uma análise das cenas e planos que consideramos mais marcantes para demonstrar o que nos propomos, partindo da premissa de que não podemos valorizar uma obra em detrimento da outra, mas que qualquer tipo de obra tem o seu valor próprio dentro do espaço que lhe cabe e tendo em atenção as intenções que a movem e o público a que se dirige. Teremos igualmente em mente que a obra literária tem uma linguagem própria e o cinema também tem a sua e que, cada vez que se lê uma obra, a tradução que se faz da mesma é distinta.

Para além disto, quando se fala da adaptação de uma obra literária, quer para a televisão quer para o cinema, a primeira questão que se levanta é a da fidelidade, que já foi tratada por nomes tão conhecidos como André Bazin, Brian McFarlane, George Bluestone, Linda Hutcheon, Roland Barthes, Robert Stam, Christopher Orr ou Geoffrey Wagner. Por isso, entendemos ser pertinente fazer uma reflexão breve sobre a aceitação da série de 1998 e do filme de Nair pelas audiências e que tipo de críticas receberam. Para alguns teóricos e para alguns seguidores destes *costume dramas*, dá-se importância à fidelidade à obra literária como barómetro da qualidade ou não de uma adaptação. No entanto, outros entendem ser redutor considerar a qualidade de uma obra cinematográfica baseando-se unicamente na questão da fidelidade à obra original. Assim, consideramos que, quando se fala de uma mesma obra tratada a nível da palavra e do visual, não devemos descurar a teorização da narrativa literária para a narrativa fílmica: será por aí que começará o primeiro subcapítulo 1a. Abordar-se-á, brevemente, a problemática da adaptação, tendo como base alguns dos teóricos atrás referidos.

No subcapítulo 1b, far-se-á o enquadramento histórico da obra literária e pretender-se-á demonstrar que a autenticidade histórica é condicionada pelo poder do estilo visual.

No subcapítulo 1c, faremos um resumo do romance *Vanity Fair*, e falaremos de alguns aspetos, sobretudo a nível visual, das adaptações mais marcantes da obra que ainda existem dada a sua importância a nível cinematográfico.

No segundo capítulo, analisaremos o aspeto visual na série e, dado que muitas vezes as séries da BBC têm diálogos que são quase a cópia da obra em que

se baseiam, veremos como é que Andrew Davies gere essa situação, tendo como indicador o aspeto visual e a relação com a autenticidade da obra.

No terceiro capítulo, e não esquecendo que Nair disse que o seu filme respeita a obra, analisar-se-á até que ponto o aspeto visual que ela pretende imprimir à sua condiciona ou transcende a mera interpretação fílmica da obra.

No capítulo seguinte, tendo como base uma perspetiva pós-moderna e não esquecendo que uma obra bebe sempre, de algum modo, quer por alguma aproximação quer por afastamento a outra que a precede e, tendo em vista que o espaço temporal entre as duas condiciona este tipo de análise, apresentar-se-á uma comparação possível entre a minissérie e o filme.

Capítulo I

Pressupostos teóricos da análise de *Vanity Fair*.

1 a – A teorização: da narrativa literária à narrativa fílmica

Moreover a film should surely make some changes to the original structure, for if it is merely duplicating the plot in visual terms, why make the film at all? However, the most interesting adaptations are those which, through these changes, disclose a personal interpretation of the text, so that the film becomes part critical commentary written by the camera, and part palimpsest - that is, a fresh creation is revealed under the skin, as it were, of the original. (Sinyard em Giddings, 2000: 147)

A abordagem da adaptação de uma obra literária implica a ponderação do modo como o realizador entende o conceito de adaptação. Dever-se-á ainda considerar uma multiplicidade de fatores, uns inerentes à vontade de quem se ocupa da realização e outros aspetos exteriores à mesma, como o orçamento, a extensão, o espaço, o facto de a paisagem estar em rápida transformação ou, inclusivamente, a escolha dos atores. Linda Hutcheon refere que, para além do aspeto estético, há que considerar outros como o material, económico ou cultural:

The contexts of creation and reception are material, public, and economic as much as they are cultural, personal, and aesthetic. This explains why, even in today's globalized world, major shifts in a story's context - that is, for example, in a national setting or period time-can change radically how the transformed story is interpreted, ideologically and literally.(Hutcheon, 2012: 28)

Mira Nair refere o facto de a atriz que ela escolheu para o papel de Becky estar grávida na altura, o que poderia ter afetado a sua prestação.

Com a leitura de literatura crítica sobre adaptações, levantam-se algumas questões. Entendemos referir aqui aquelas que parecem mais pertinentes e em consonância com o trabalho que pretendemos elaborar. É na «synergy between the desire for sameness and reproduction on the one hand, and, on the other, the acknowledgement of difference» (Hayward, 2006: 12) que, segundo Susan Hayward, se baseiam as adaptações. Por conseguinte, à volta desta questão da fidelidade situam-se muitos dos debates da tão discutida temática da adaptação.

Para alguns, como Leicht, em *Film Adaptation and Its Discontents*, a fidelidade só faz sentido se: «the model is more valuable than the copy.» (Leicht, 2007: 6), o que deixa antever nas suas palavras a ideia de que a fidelidade é possível. De acordo com o mesmo autor, dever-se-ia perguntar «Why does this particular adaptation aim to be faithful?» (Ibidem: 127). No seu entender, muitas vezes, a fidelidade não é conseguida por não haver um esforço nesse sentido o que pressupõe haver, da sua parte, a ideia de que esta é possível e o motivo principal para a fidelidade «in the most widely known adaptations is financial, not aesthetic» (Ibidem: 128). Isto parece corroborar a opinião de Nair quando afirma que o aspeto financeiro também pesou em algumas das suas decisões: «My idea of shooting a number of scenes in India did not fit within our budget... We didn't have the budget to do a splendor and stature one-shot deal» (Nair, 2004: 66) Leitch acrescenta ainda que a indústria cinematográfica se socorre de muitas das possibilidades que existem para fazer com que sejam as fontes literárias a servir as audiências ou instituições de modo a gerar dinheiro:

There have been so many different ways for the film industry to adjust its literary sources to the requirements of different audiences, institutions, and conventions in hopes of increasing its profits that adjustment might seem not only the dominant but the sole model for adaptation. (Leicht, 2007: 103)

Outros teóricos, como Stam, questionam-se sobre se «strict fidelity is even possible» (Stam, 2006: 23). Neste ponto, diverge dos que pensam como Bluestone que, no seu livro *Novels into Film*, defende que tal não é viável, porque os veículos de transmissão são diferentes: «changes are inevitable the moment one abandons the linguistic for the visual medium» (Bluestone, 1957: 5). Muito recentemente, Rachel Carroll defendeu que uma adaptação implica obrigatoriamente uma interpretação e, em consequência disso, o resultado tem que ser forçosamente diferente:

A film or television adaptation of a prior cultural text – no matter how 'faithful' in intention or aesthetic – is inevitably an *interpretation* of that text: to this extent, every adaptation is an instance of textual *infidelity*. (Carroll, 2009: 1)

McFarlane, para além de lembrar que já há muito tempo a problemática da adaptação é estudada com rigor, entende também que a fidelidade ao texto não é o modo adequado para compreender e avaliar uma adaptação:

First, it shouldn't be necessary after several decades of serious research into the processes and challenges of adaptation to insist that “fidelity” to the original text

(however distinguished) is a wholly inappropriate and unhelpful criterion for either understanding or judgment. (Mc Farlane em Cartmell, 2007: 15)

Outros, como Andrew Dudley, entendem que há aspetos mais importantes que a questão da fidelidade à fonte. Dudley aventa que o mais importante é escapar a um método mecanicista no processo de captação do sentido original da fonte:

More difficult is fidelity to the spirit, to the original's tone, values, imagery, and rhythm, since finding stylistic equivalents in film for these intangible aspects is the opposite of a mechanical process (Andrew, 1984: 100).

Para Lauro António a «experiência pessoal» de cada indivíduo influencia a leitura que este faz da obra literária. Deste modo, a cada leitura há uma nova interpretação e o leitor deve ser fiel à receção que faz dessa leitura.

Cada leitor de um romance, lê-o para si, através da sua própria experiência pessoal, o que faz de cada leitura uma leitura única. Ser-se fiel a uma obra é sobretudo ser-se fiel à leitura que dessa obra se fez. Em grande parte, é ser-se fiel a si próprio. (António, 1995: 75)

De referir ainda, exemplos de apropriação no caso em que um escritor usa obras de outros e as modifica desvirtuando a história a seu belo prazer. Hoje em dia, existem alguns exemplos dessa situação quer a nível da narrativa literária quer a nível da narrativa fílmica. No que concerne à primeira existe, entre outros, o caso de *Pride and Prejudice and Zombies*, de 2009, que usa o romance de Jane Austen e a ficção de Zombies para escrever um livro que é uma paródia. Julie Sanders denuncia o que dizemos no seu livro *Adaptation and Appropriation*, ao dar o exemplo de James Joyce que se apropriou da Odisseia de Homero e a alterou transformando Penelope, do livro *Ulysses*, numa Molly Bloom infiel ao marido quando, na fonte, tal não acontece:

If Leopold's wife, Molly, who speaks the infamous closing monologue of *Ulysses*, is a version of Odysseus's wife, Penelope, patiently awaiting her wandering husband's return from his epic adventures, there is also a self-conscious rewriting of the informing source text in the fact that Molly proves a distinctly adulterous version of the archetypal loyal wife. (Sanders, 2005: 6)

Outros autores, como Jonathan Bignell, vão ainda mais longe ao considerar as adaptações como «parasitismo» relativamente à fonte, ganhando vida própria, o que as torna dignas de nota.

While film and TV adaptations could be called parasitic on the literary text, they have nevertheless breathed new life into the literary version, so that in 1992 when

Coppola's film Bram Stoker's *Dracula* was released in the USA, the novel appeared in the American bestseller lists. (Bignell em Giddings, 2000: 118)

Outro aspeto a realçar, na perspetiva dos teóricos, quando se fala de adaptação, tem a ver com os espetadores. São sobretudo os fiéis seguidores de um determinado autor que lamentam a liberdade artística porque, no seu entender, ela desvirtua a essência da obra literária. Embora essas críticas sejam mais ferozes quando se acrescenta algo do que quando se omite algum aspeto, tornam-se mais contundentes quando se trata da adaptação de uma obra clássica. Linda Hutcheon é um dos teóricos que frisa esse aspeto:

One of the central beliefs of film adaptation theory is that audiences are more demanding of fidelity when dealing with classics, such as the work of Dickens or Austen. (Hutcheon, 2012: 29)

Não se diz só com palavras. A linguagem não-verbal e o aspeto visual também contam uma história. Embora as falas entre o livro e a adaptação de *Vanity Fair* feita por Andrew Davies sejam bastante idênticas, em muitas situações é a câmara, entre outros recursos, que ajuda a otimizar a problemática do tempo que se coloca na adaptação de um livro com cerca de oitocentas páginas para uma série de algumas horas, o mesmo acontecendo com o filme de 2004. McFarlane também se debruça sobre a importância que a câmara tem, atribuindo-lhe o papel de narrador que se focaliza:

on such aspects of mise-en-scène as the way actors look, move, gesture, or are costumed, or on the ways in which they are positioned in a scene or on how they are photographed (McFarlane, 1996: 17).

Assim, com estas estratégias, a câmara consegue captar uma «verdade» que comenta e torna perceptível o que de facto os atores querem dizer. A câmara também pode ser uma fonte de desencanto, porque ao querer ser o centro das atenções, «frustra» a ânsia *voyeur* do espetador. (Ibidem: 116)

Dado que iremos tratar o aspeto visual, referimos, novamente, Brian McFarlane pelo papel de relevo que dá à *mise-en-scène* do filme. Para o teórico, na narrativa fílmica, «mostrar» substitui o «contar» e é através deste meio que a câmara desempenha o seu papel. Para Dudley, os aspetos estilísticos, não são só indicadores do estilo de um determinado período como podem contribuir também significativamente para a sua alteração.

Moreover, the stylistic strategies developed to achieve the proportional equivalences necessary to construct matching stories not only are symptomatic of a period's style but may crucially alter that style. (Andrew, 1984: 104)

Veja-se Nair que, embora tentando mostrar a época Regência, subverteu em parte as características do mesmo período, acrescentando muitas pinceladas de cor e algumas de estilo de outras épocas. Carroll frisa, igualmente, que as adaptações são influenciadas pelo período em que são feitas: «novel adaptations for British television share a concern for faithfulness to the literary source, and authenticity, different periods have produced stylistically very different adaptations.» (Carroll, 2009: 118)

A quem cabe o papel da adaptação? Essa é uma das muitas questões levantadas por Hutcheon. E, entre algumas das possibilidades com que avança, coloca-se a de se poder atribuir esse papel ao estilista:

Costume and set designers are other possibilities for the role of adapter, and many admit that they turn to the adapted text, especially if it is a novel, for inspiration; however, what they feel immediately responsible to is the director's interpretation of the film script (Hutcheon, 2012: 81).

No entanto, ela partilha a ideia de muitos teóricos quando afirmam que «the adapter is an interpreter before becoming a creator» (Ibidem: 84).

Quanto a nós, como já foi referido, a análise intertextual irá demonstrar que diversos elementos são cruciais na análise das três obras narrativas a analisar.

Ib – O poder do estilo visual e a autenticidade histórica

Indeed, film adapters build on a hypercorrect historical material realism to usher in a host of anachronistic ideological "corrections" of novels. Quite inconsistently, while adaptations pursue a hyperfidelity to nineteenth-century material culture, they reject and correct Victorian psychology, ethics, and politics. When filmmakers set modern politically correct views against historically correct backdrops, the effect is to authorize these modern ideologies as historically authentic. (Elliott, 2003: 177)

Com este capítulo, pretendemos demonstrar, no seguimento do que irá ser aflorado quando falarmos do orçamento, dado que como veremos um aspeto não pode ser dissociado do outro, que são múltiplos os fatores que levam a determinadas escolhas

e condicionam outras, mas que nem todos os realizadores e produtores do *costume drama* pretendem retratar uma autenticidade histórica extremamente rigorosa.

Sargeant questiona-se sobre se a primazia deve ser dada, no caso de uma adaptação, ao contexto histórico ou à narrativa que originou a adaptação (Ashby, 2000: 302). No caso presente, do aspeto visual e da autenticidade histórica, a pergunta parece-nos assaz pertinente porque vem no seguimento de algumas conclusões a que chegámos e abre caminho para algumas situações de inexatidão por parte de Thackeray na sua obra *Vanity Fair*. De acordo com Ballin, o realizador de uma das narrativas fílmicas, as suíças dos soldados referidas na obra e utilizadas em muitas das versões são um anacronismo porque: «there was at that time a rule in the British army against any growth of hair on the face» (Ballin, citado por Elliott, 2003: 176), o mesmo acontecendo com o uso de selos nos envelopes que só começaram a ser usados em 1839. Desta vez, uma imprecisão de carácter social, é a que acontece tanto na narrativa literária como na maior parte das fílmicas, incluindo a da BBC, de 1998, onde os homens fumam à frente das mulheres o que não acontecia à época porque não era correto. Nesta última minissérie, não só os homens fumam à frente das mulheres como também Becky pede o charuto a Rawdon, quando ainda solteiros, e leva-o à boca.

Todavia, a obra literária não tem que ser necessariamente sinónimo de autenticidade dado que o autor é livre, mesmo numa obra que retrata também um determinado período, neste caso o da Regência, e com uma batalha pelo meio, de fugir às características de determinada época. Thackeray refere que não usou a época anterior à Vitoriana em que vivia, para vestir as suas personagens, por detestar a moda dessa época:

when I remember the appearance of people in those days, I have not the heart to disfigure my heroes and heroines by costumes so hideous, and have, on the contrary, engaged a model of rank drawn according to the present fashion.
(Thackeray, 1848: 56)

Acerca disso, e atendendo a que a obra *Vanity Fair* também tem ilustrações a retratar algumas situações e personagens, e que segundo Ballin: «The costumes in the picture are more correct than those described in the book.» (Ballin, citado por Elliott, 2003:176) é fácil perceber-se a afirmação de um autor quando afirma que em Thackeray a autenticidade histórica é «a kind of» quando pretende retratar diversas classes dessa época:

Thackeray simulates a kind of historical verisimilitude by sprinkling allusions to actual men and women of the Regency era — artists, prizefighters, politicians, freaks, quacks, diplomats, historians — and by referring to the novels, songs, plays, and operas of that time. (Knoepfmacher, 1973: 54)

Uma vez que falamos aqui de anacronismos em ligação com determinada época, apraz-nos referir que a delimitação entre épocas não pode ser assim tão precisa.

Uma época não tem uma data de nascimento:

Time is not linear and the manmade notion that it can be neatly packed into one box or another is contested. However, different points in time do have movements and trends that help to define them. Therefore, how one age is differentiated from another can be achieved through colour, shape, texture, or the materials used. (Barnwell, 2004: 81)

São as particularidades que comumente se decidiu instituir para designar como específico de uma determinada época que a classificam. Para além disso, existem anacronismos que são fruto da distração enquanto outros são propositados. E, quer seja por uma razão ou por outra, o efeito poderá ser chamativo em vez de desastroso, exceto para os puristas que reclamam de incongruências, a vários níveis, no caso em que a intenção é ser fiel:

Letters to producers of films and television drama often suggest an obsessive belief on the part of certain audiences that screened history is incorrect in the very details on which it has sought to secure credibility. (Sargeant em Ashby, 2000: 304)

Sargeant refere o uso de um telemóvel e de um fato Chanel em dois filmes de Derek Jarman que, segundo a autora, transmitem «much about character to the films' audiences» (Ibidem: 312) sendo um dos «admirable aspects of Jarman's historical films». (Ibidem: 312)

No final do episódio dois de *Vanity Fair* (1998) e apesar do excessivo cuidado tido pela BBC, durante os créditos finais, vemos entrarem em Queen's Crawley, num plano muito afastado, duas figuras e, a feminina, está vestida como neste século. Por vezes, a autenticidade histórica é impossível uma vez que é fabricada. Embora Thackeray, tal como as narrativas fílmicas, refira Pumpenickel, o local onde Becky vai encontrar novamente os seus conhecidos, Amelia e o filho, Jos e o Major Dobbin, este local não existe na vida real. Muitos defendem ser a representação de Weimar. E, por vezes, a alteração de determinada cena acontece para satisfazer o capricho de alguns atores. Como Nair refere, no filme (2004), a cena em que Miss Crawley (Eileen Atkins) sai do banho mostrando-se bastante desnudada aconteceu porque a

atriz se ofereceu para o fazer quando a intenção era que ela saísse do banho «like a young girl.» (Nair, 2004) Contudo, a realizadora também quis acrescentar o seu cunho pessoal fazendo com que a personagem fosse «constantly pampered onscreen – baths, manicures, pédicures, you name it. These are things we never see in films from the period, and Eileen just loved doing that» (Nair, 2004: 43). Uma outra cena que não é descrita no livro e que não espelha o caráter da personagem retratada no livro, embora lá tenha uma personalidade muito mais extrovertida e alegre do que nas duas narrativas fílmicas aprofundadas por nós, é a que é desempenhada por Dobbin a praticar artes marciais na Índia. Na opinião de Nair: «I thought it would be great shorthand to show you in one minute that this was a man burning inside and that he had that rage and physicality.»² No entanto, apesar de algumas liberdades no que se refere aos adereços e a cenas exteriores à narrativa literária, Nair considera que foi fiel à mensagem que o livro pretende transmitir.

Relembrando um filme que para alguns é um dos mais assinaláveis, a nível visual, *Barry Lyndon*, foi notável a preocupação e o trabalho do realizador para assegurar a veracidade histórica na obra também adaptada de um livro de William Thackeray:

In terms of *mise-en-scène*, Kubrick has gone to great lengths here to ensure a high degree of historical accuracy... The film was shot entirely on location ... and the use of real locations adds an important element of realism to the film. (Falsetto, 2001: 146)

No entanto, alguns autores afastam-se de um maior ou menor grau da autenticidade histórica, por sua vontade, como é o caso de Nair, em *Vanity Fair*, relativamente ao vestuário e adereços. Outros, e isso aconteceu também com a própria Nair, são por vezes forçados a fazê-lo por razões que os ultrapassam. Em termos de vestuário nem sempre é possível arranjar peças com características de determinado período e são poucos os ateliers que se dedicam a peças de época sendo por isso uma tarefa árdua conseguir as peças necessárias.

No que diz respeito à arquitetura de interiores e exteriores a situação é bem mais complexa. As casas que existem à disposição e que retratam uma determinada época, ou não estão disponíveis, no sentido em que os donos não facultam o seu acesso, ou os preços são incombustíveis. Por vezes, algumas peças de mobiliário ou acessórios já foram alterados com o passar do tempo. Na série *Vanity Fair* de 1998

² <http://www.guardian.co.uk/film/2004/dec/29/classics>, em 17 dezembro 2011

são usados dois biombos na mesma divisão e, pelo modo como estão colocados, parecem estar a esconder algo de extemporâneo. Se é certo que em outras duas minisséries de *Vanity Fair* também servem de adereço, aí parecem fazer todo o sentido. Ainda, no filme de 2004, Nair refere que uma das casas que arranjaram só deixava disponível duas divisões para filmar, o que limitava o desenrolar da ação como ela e Fellowes pretendiam. No que concerne ao espaço exterior, nem sempre é fácil arranjar autorização para filmar em determinada zona, como a realizadora refere:

The exterior shots for the London scenes were filmed in Bath, which has some of the best-preserved Regency architecture in the country. A massive effort was mounted to get permission to close off the streets for four days of shooting. (Nair, 2004: 57)

A narrativa fílmica de 1998, sobre a mesma obra, mostra-nos uma grande parte do areal de Brighton onde algumas das personagens principais são vistas, a caminhar, e nada destoa, mas também nada é acrescentado, para além da cerca de uma dezena de pessoas que se veem a caminhar ou a passear em cima de burros. Isto leva a supor que aqui também a permissão teve que ser dada, contrariamente à maior parte das cenas de exterior dessa narrativa onde se utilizam técnicas para mostrar o mínimo possível. As outras séries baseadas em *Vanity Fair* ou foram completamente filmadas em interior ou muito pouco do exterior foi mostrado possivelmente pelas razões apontadas. De igual modo, em termos de filmagem de exteriores, é necessária preparação e esforços acrescidos para criar autenticidade. O fator sorte pode jogar a favor da produção e poderão encontrar um local, como foi no caso de Bath (*Vanity Fair* de 2004), ainda «almost in pristine condition» (Nair, 2004: 58) onde precisaram de acrescentar muito pouco para «create big, rich, busy vistas without the worry of modern buildings getting in the way» (Ibidem: 59) Para que o fator humano também não interfira, alguns realizadores contratam figurantes não só para desempenharem o seu papel, mas também para funcionarem como moldura humana e assim impedirem que as pessoas invadam o local das filmagens. No seguimento do que é exposto, é também de referir a opinião de autores que entendem que, por vezes, são exercidas pressões para que alguns lugares sejam usados mesmo que a nível estético e histórico não sejam os ideais:

There may be a requirement to use locations which are not ideal aesthetically, historically or stylistically, but which are in convenient reach of one another and are otherwise amenable. (Sargeant em Ashby, 2000: 313)

Essa pressão pode estar relacionada com questões de orçamento «There may also be budgeting pressure» (Ibidem: 313), entre outras, e compete ao elemento da produção que se ocupa do aspeto estilístico gerir a situação de modo a obter um todo coeso e equilibrado. Daí que, um dos assuntos abordados quando se trata desta questão, se prenda com a indústria cinematográfica e o turismo, visto que, após a visualização de uma narrativa fílmica, o espetador tem curiosidade em saber mais sobre alguns aspetos como seja, o local, a história ou os artistas retratados e, muitas vezes, este é o meio através do qual têm o seu primeiro contato com eles.

***Vanity Fair* – o orçamento**

Today, costume dramas are big-budget, sumptuous productions shot on film for an audience approaching ten million in the UK alone. Though the production phenomenon seems peculiarly British, costume dramas reach a world market. Indeed, without co-production funding, the budgets required for a multipart serialisation are unlikely to be realized. (Creeber, 2001: 38)

Os *costume drama*, que no Reino Unido têm uma audiência de cerca de dez milhões de espetadores, cativa pelos seus cenários soberbos, as suas roupas sumptuosas, os longos passeios nas paisagens verdejantes, as suas imponentes *country houses* a relembrar o passado. A maior parte são adaptações de clássicos e alguns tentam recriar, em parte ou na totalidade, a *mise-en-scène* da época que pretendem retratar. E, para tudo isso, é preciso um orçamento elevado.

Assim, e em termos de referência, relembremos que o filme *Becky Sharp* de 1935 custou 1,094, 811 dólares, para o que pesaram, seguramente, todos os reveses que afetaram a sua produção até estar concluído. A produção de *Middlemarch* (BBC, 1994) e *Pride and Prejudice* (BBC, 1995) tiveram um custo de cerca de um milhão por episódio tendo, como seguidores, em termos de orçamento elevado, a série *Vanity Fair*, de 1987. No entanto, o filme *Little Dorrit* de Christine Edzard «caused a stir during its low-budget production in a London warehouse as it gathered together some of the top actors and actresses working in England» (ABC-CLIO: 1990, 177). Igualmente, as produções de Merchant-Ivory, apesar da sua qualidade, couberam num orçamento razoável. Para fazer face a estes orçamentos milionários, as coproduções são a solução viável e, muitas vezes, também os grandes investimentos

de Hollywood sobretudo até *The Charge of the Light Brigade*, altura em que começaram a ser menores.

Any film can be made for any amount of money. There is the \$10 million version, the \$5 million version and the \$500 000 version. Each version will appeal to a different audience. The question is, which version offers the producer the best balance of risk between the size of the budget and the likely commercial return? (Ilott, 1996: 1)

Como se depreende das palavras de Ilott, é preciso ponderar o equilíbrio entre o orçamento e o retorno monetário oferecido pelas audiências. Para isso, é fundamental ter um conhecimento cabal destas e dos mercados para que o produtor possa decidir com segurança, numa fase inicial, qual o orçamento ideal. Depois, e de acordo com o orçamento estipulado, há aspirações que não podem ser concretizadas e cedências que têm que ser feitas, como refere Mira Nair, relativamente a *Vanity Fair*: «My idea of shooting a number of scenes in India did not fit within our budget. It was going to have to be Elveden for Bikaner, Gloucester for Rajasthan.» (Nair, 2004: 13) Outro constrangimento com que Nair se deparou foi o facto de o orçamento «had to immediately be cut by one million dollars. Tax incentives dictated that we would now have to shoot the entire film in Ireland» (Ibidem: 21). Para isso, a filmagem em Londres só foi possível porque Reese Witherspoon cedeu parte do seu salário. O orçamento final foi de 23 milhões de dólares.

Mas, quando se equaciona a questão económica, nem tudo são desvantagens mormente após o enorme sucesso da série de 1995, *Pride and Prejudice*, baseada no livro de Jane Austen. A série e Colin Firth com o seu Mr. Darcy aumentaram o interesse por tudo o que dizia respeito à feitura dos *costume dramas* e agora, a acompanhar as séries, podemos visualizar o *making of* das mesmas. A curiosidade de visitar os locais onde foram filmadas, em conjunto com a nostalgia por um passado ainda que algo irreal «connotes an England that exists outside TV drama only in the historic imaginary» (Creeber, 2001: 39) e acaba por ser um grande incentivo para o turismo. Deste modo, um filme ou série, para além de ser um veículo de cultura, tem também um grande peso na economia do país como podemos ler no site do BFI (British Film Institute)³. Apercebemo-nos do impacto que tem a indústria

³ The Uk Film Council was established in 2000 as the UK's strategic agency for film, with the overall aim of building a more successful and sustainable British film industry.

fílmica no Reino Unido quando tomamos conhecimento de que um em cada dez turistas estrangeiros, graças a esta, deixam para trás, ao partirem, um capital de 1.8 bilhões por ano. Para todo este sucesso contribui também a promoção de grandes produções através de publicidade, também esta, excessivamente cara. Para se ficar com uma ideia, atualmente, nos Estados Unidos, a publicidade a um filme normal «can 'devour' up to 25 per cent of a film's total revenue.» (Nelmes, 2003: 37) Para apoiar financeiramente toda esta engrenagem da indústria fílmica, e como se pôde ler à data na AWN, o governo do Reino Unido, em 2005, anunciou um novo sistema de crédito: «to support the British film industry, which was applauded by the UK Film Council.»⁴ para além dos fundos da lotaria que também dão a sua preciosa contribuição, assim como outras fontes nacionais e estrangeiras.

Para finalizar, e apesar do muito que haveria a dizer, gostaríamos de referir ainda que, para que os sonhos de muitos realizadores se concretizem, é preciso ter em conta o peso dos grandes distribuidores americanos: «and the value of strong connections with the major American distributors» (Higson, 2011: 17) e que o cinema Britânico tem tentado encontrar um modo de «'living with Hollywood'» (Hill em Stokes, 1999: 86) não entrando em concorrência com esta, tentando encontrar produções alternativas.

1c - O romance *Vanity Fair* e as primeiras versões fílmicas

O romance *Vanity Fair: A Novel without a Hero* foi escrito por William Thackeray entre 1847 e 1848 e adquiriu o formato de um livro nesse último ano. Thackeray socorreu-se da sua anterior atividade de ilustrador e enriqueceu a feitura do livro com cerca de duzentas ilustrações a lápis. A obra traça o percurso de Becky Sharp e da sua amiga Amelia Sedley, após a sua saída, no ano de 1913, da Academia de Miss Pinkerton em Chiswick Mall. Becky, filha de um pintor e de uma artista francesa, já falecida, é uma jovem pobre, inteligente e ambiciosa que tenta diversos truques para subir na vida. Amelia é uma jovem simples e apaixonada da

The BFI is the UK's cultural agency for film and guardian of the national film collections. (UK Stationery Office: 33)

⁴ <http://www.awn.com/news/visual-effects/new-tax-credit-system-offered-british-film-industry>, 25 setembro 2012

classe média. Becky passa algum tempo em Russell Square, em casa da família Sedley e tenta levar Jos, o irmão de Amelia, a casar com ela. Todavia, os seus planos saem gorados porque George Osborne, o namorado de Amelia, não acha a sua posição social suficientemente boa para a ter como cunhada. Becky parte então para trabalhar, como governanta, em casa de Sir Pitt Crawley a quem tenta seduzir, mas acaba por conquistar as graças do filho, com quem vem a casar secretamente. Como consequência deste ato, algo precipitado, o marido, o Capitão Rawdon Crawley, é deserdado pela tia Matilda Crawley, bastante rica. O pai de Amelia faz negócios desastrosos, uns atrás dos outros e o pai de George proíbe o filho de casar com ela. Embora pouco recetivo, mas incentivado pelo amigo, o Capitão Dobbin, que nutre por Amelia uma admiração não correspondida, George aceita casar com a noiva, provocando assim a ira do pai e, como consequência, a perda da herança. O jovem casal passa a lua-de-mel, em Brighton, na companhia de Jos, Rawdon e Becky e lá esta tenta, inutilmente, apaziguar a ira de Miss Crawley. Em Bruxelas, durante um baile e, após dançarem, George tenta convencer Becky a fugir com ele, o que não vem a acontecer. O jovem George e Dobbin lutam para ajudar Wellington a derrubar Napoleão e George é morto, na batalha de Waterloo. Amelia e Becky seguem agora caminhos diferentes. Amelia é uma viúva inconsolável que continua a adorar o marido e vê-se a braços com um filho e com a pobreza, não sendo ajudada pelo sogro que continua a não perdoar a desfeita do filho. Becky e Rawdon vivem algum tempo em Paris onde o marido usa, enquanto é possível, a batota ao jogo como modo de sustentar a família, agora composta de mais um elemento masculino. Como recurso alternativo, e de novo em Londres, Becky seduz Lord Steyne e serve-se do dinheiro, das joias e da influência deste para ser apresentada à sociedade, o que sempre ambicionou. Rawdon descobre o *affair* da esposa e Becky cai na ruína arranjando, na pessoa de Lord Steyne, um inimigo para toda a vida. O marido parte para Coventry Island onde vem a morrer. Becky parte, também, levando uma vida de boémia e é encontrada por Dobbin e Jos, agora regressados da Índia, na zona dos Spas na Alemanha. Amelia que tem agora uma vida desafogada, graças à ajuda do irmão e após a morte do sogro, tenta ajudar Becky. Esta, por sua vez, convence Amelia da volubilidade do falecido marido levando-a a casar com Dobbin e, por seu turno, conquista Jos com quem vem a casar.

Obras baseadas no romance *Vanity Fair*

São diversas as obras baseadas no livro *Vanity Fair* do escritor William Makepeace Thackeray e vão desde filmes a minisséries, passando por uma peça de teatro e até um musical. Mais recentemente, em 2004, a realizadora americana de origem indiana Mira Nair apresentou o filme *Vanity Fair*, baseado na obra homónima, mas o diretor indiano Nagendra Majumbar já tinha também concretizado um filme em 1932 sobre a mesma obra e com o nome de *Bahuroopi Bazar*.⁵ Presentemente, não é possível ter acesso a todas elas porque, com o tempo, algumas desapareceram ou deixaram poucos registos. Para além disso, algumas são muito importantes porque são um marco na história do visual do século XX. O filme de 1935, *Becky Sharp*, foi o primeiro em *Tecnicolor* e, a série da BBC de 1967, foi a primeira transmissão a cores de um romance clássico: «The BBC's *Vanity Fair* (1967), the first color broadcast of a classic novel, stimulated public interest» (Parrill, 2002: 4).

Entendemos, dado que são as mais recentes, trabalhar a minissérie da BBC de 1998 e o filme de Mira Nair de 2004, mas aludir também àquelas que pelas suas características apresentam alguma particularidade que as distinguem das outras, centrando-nos, sobretudo, no seu estilo visual.

Por ordem de antiguidade, referimos o primeiro trabalho a ser produzido, uma peça de Langton Mitchell de 1899, com o desempenho da atriz americana Marie Augusta Davey no papel de Becky Sharp e que foi um sucesso à época. O seu nome artístico era Minnie Maddern Fiske. A peça foi repetida ainda, mais duas vezes, em anos seguintes. Posteriormente, em 1915, já com a idade de cinquenta anos, o que mereceu crítica por parte de alguns, embora Eugene Nowland tivesse evitado fazer-lhe grandes planos, a mesma atriz participou no terceiro filme mudo baseado na mesma obra.

Existem 4 filmes mudos baseados na obra *Vanity Fair*, de Thackeray e o primeiro deles data de 1911. Os outros foram em 1915, 1922 e 1923. O filme de 1911 com a duração de 45 minutos foi produzido nos Estados Unidos pela *Vitagraph*, da qual Helen Gardner⁶ veio a fazer parte, foi dirigido por Charles Kent e teve como

⁵ <http://www.citwf.com/film27441.htm>, em Novembro 2011

⁶ In 1912, she became the first film-actor, male or female, to form her own production company, the Helen Gardner Picture Players in Tappan, New York with capital provided by

encarregado dos cenários Eugene Mullin. Helen Gardner desempenhou o papel de Becky e, nos cerca de três minutos de filme existente, o que começa por nos captar a atenção são as técnicas de sedução à época e que se traduziam no acariciar dos braços de Becky por um Rawdon de bigodes farfalhudos, ou no pousar prolongado da mão de Lord Steyne no seu braço. Num espaço de tempo tão curto, tal atitude tão repetida, sendo que, da segunda vez, o braço de Becky ocupa um terço da horizontal do ecrã, torna difícil, à primeira vista, reparar noutros pormenores. Observamos, também, a vénia que Becky e Lord Steyne fazem um ao outro, não sem que o Lord perca a oportunidade, novamente, de pousar as suas mãos na de Becky ao segurá-la ou de dar-lhe palmadinhas, para não ficar atrás das que Rawdon lhe dá nas costas a ela. Becky passa de um choro fingido e fácil para o riso, como se pode observar quando Rawdon vai preso por causa das suas dívidas, largando o seu comprido colar, quase tão comprido como o vestido. O modo como o solta poderá simbolizar metaforicamente a sua libertação de Rawdon. Os seus braços, na horizontal, símbolo da sedução que lhe é importante para atingir a fortuna que ambiciona, contrastam com os três enormes pilares na vertical que servem de sustentação à divisão da casa. A verticalidade destes está em oposição com a falta da mesma, em termos de carácter, no que se refere a Becky. É de notar ainda a claraboia do quarto em que Becky habita e que destoa flagrantemente da riqueza e amplitude da casa onde ela foi visualizada, pela última vez, antes de ser rejeitada pelo marido e por Lord Steyne.

O segundo filme mudo a preto e branco tem a duração de 102 minutos e foi divulgado, nos Estados Unidos, em 1915, pela produtora *Edison* e teve como diretor Eugene Nowland. Mrs. Fiske desempenhou o papel de Becky e Helen Fulton o de Amelia. Em 1922 e 1923 surgem mais dois filmes mudos dirigidos, respetivamente, por W. Courtney Rowden e Hugo Ballin. O de 1922 durou apenas dezoito minutos o que é espantoso tendo em atenção a extensão da obra literária na qual se baseia. No filme de 1923, agora dado como desaparecido, Mabel Ballin, a esposa de Ballin, desempenhou o papel de Becky Sharp.

Em 1932 aparece o primeiro filme sonoro, ainda a preto e branco, baseado na obra. Esta versão omite algumas partes e algumas personagens da obra literária e, por isso, algumas situações também têm que ser alteradas. O filme centra-se

her mother. <http://www.ovguide.com/helen-gardner-9202a8c04000641f800000000927f71f>, em 12 janeiro 2011

essencialmente na personagem de Becky. Amelia aparece muito pouco, à exceção do início. Neste filme, intitulado *'Indecent' The private life of Becky Sharp*, deparamos, logo na primeira imagem, no que parece ser um vitral, numa silhueta estilizada, o que deixa antever a figura longilínea de Becky (Myrna Loy tinha contrato com a MGM) contrastando com Amelia que, tal como Jos, são de estatura baixa. Desde o início tomamos conhecimento de que Jos tem o «tropical tan» da Índia, a Índia dos tigres e dos marajás. É-nos apresentado um Jos muito jovial e bem pouco tímido, atrevido até, e uma Becky sonhadora e otimista que utiliza o guardanapo para juntar ao seu nome o apelido de casada Sedley mesmo sem ter sido convidada a sê-lo. O à-vontade com que as duas jovens usam os vestidos de noite que deixam as costas desnudadas, só cobertas pelos casacos com gola de pele, quando saem para o exterior, é o mesmo com que tanto elas entre si, como com os membros do sexo masculino, trocam beijos de afeto. As roupas são modernas, assim como o resto do cenário, de acordo com a época em que o filme foi rodado. A acompanhar essa modernidade vemos as personagens a fumar cigarro e nem Dobbin dispensa o seu cachimbo. Até Becky, ainda solteira, fuma no quarto, em casa de Sir Pitt. É a mesma linha de modernidade e de *glamour* que leva Becky até Queens Crawley, de comboio e depois de carro, e que não nos deixa ver a lama e a fealdade das ruas. Neste filme tudo é em grande, literalmente falando, a começar pela enorme lareira símbolo da época vitoriana, assim como são grandes os vasos ornamentais, os abajures dos candeeiros e o acabamento do corrimão das escadas. Na mesma linha, notamos as enormes caudas dos vestidos de noite e as longas e arqueadas sobranceiras típicas da época, assim como os brincos de Becky e os da empregada de Sir Pitt que, ao abanarem, distraem o espectador. O filme dá a mão à caricatura nos olhos revirados de Sir Pitt ao ver as imagens escabrosas de um livro, o que se percebe pela sua expressão e se confirma pelo comentário de Becky, e que denuncia o caráter malicioso do elemento masculino. A empregada de Sir Pitt com os seus papelotes no cabelo ou ao espreitar pelo buraco da fechadura reforça o tom jocoso de algumas situações. Perto do final, aparece Rawdon vestido à Humphrey Bogart e até fumando cigarro, como ele, e depara com Becky num íntimo tête-à-tête com Lord Steyne. Esta Becky justifica-se, mas não perde a compostura. Pede mas não implora. Mas Rawdon não perdoa. Prefere até matar se ela voltar a usar o seu nome. Só mesmo nos últimos segundos do filme é que Becky se curva, literalmente falando, levando as mãos à cabeça, impotente perante a sorte que criou para si. Na parte final, para

apressar a ação, o acelerar dos ponteiros de um relógio e as folhas de um calendário, a virarem-se, marcam o avançar do tempo à medida que ouvimos Becky ser acusada das diversas fraudes em que se envolveu. Nos últimos minutos, vemos Becky com grandes olheiras, com um vestido de gola muito chegado ao pescoço e que faz, pelo seu estilo, lembrar a indumentária de uma prisioneira, o que se coaduna com o facto de, tal como elas, ela estar confinada e abandonada a quatro paredes, as do seu quarto. Ainda lhe restava uma esperança, o sentir-se nova novamente, mas a imagem real, que Becky se recusa a ver na que o espelho lhe devolve, é-lhe finalmente restituída por Joseph, ao partir. Da França de Napoleão não temos a guerra, fica-nos o *finis* escrito por Joseph, na mesa, quando abandona Becky ao seu destino.

O filme *Becky Sharp*, de 1935, é importante, antes que mais não fosse, pelo facto de ser o primeiro filme completo a cores. O primeiro filme com a câmara colorida foi *Toll of the Sea* (1921) e a Disney fez algumas tentativas no uso da cor para as suas produções começando com *The Three Little Pigs* (1932). No entanto, como podemos visualizar, Rouben Mamoulian imprime-lhe um estilo visual muito próprio e muito rico. *Becky Sharp* baseia-se na peça que Langdon Mitchell levou ao palco em 1899 sobre *Vanity Fair* e teve como atrizes a desempenhar os papéis de Becky e Amelia, Miriam Hopkins e Frances Dee respetivamente. Ao atribuir ao filme o nome de *Becky Sharp*, Mamoulian põe-nos logo de sobreaviso quanto a eventuais diferenças entre as duas obras. O filme centra-se na figura de Becky e, também aqui, desaparecem muitas personagens e acontecimentos o que não é de estranhar se atentarmos no facto de a cena do baile durar cerca de quinze minutos num filme de somente noventa.

O filme inicia a preto e branco e, a partir daí, a tela começa a ganhar um ligeiro colorido de tons pálidos em azul, cinza e creme destacando-se deles o tom castanho mais forte da enorme fita e laço do chapéu de Amelia e o azul dos laços de Becky. Contrasta com estas a cor preta do vestido de Miss Pinkerton qual Arlequim com um chapéu de Pierrot. Em casa de Amelia a tela fica mais colorida com o vermelho do exército britânico envergado por George e Dobbins. Neste filme, Becky, em vez de pegar em joias, segura uma rosa amarela que, de acordo com a linguagem das flores, na época vitoriana, era o símbolo de inveja, ciúme e infidelidade e, como nos é dito na série *Cranford*, da BBC: «Every species of bloom is supposed to mean something ... Although whether men make a study of it is another matter. » O ciúme

no caso de Becky é sentido em relação a Amelia. A própria Becky confessa a Amelia sentir ciúmes pelo que Amelia tem e ela não. É também uma rosa amarela que Becky vai usar no palco, ao cantar, como Madame Rebeque. O filme tem um tom muito teatral tanto nos gestos como no tom de voz das personagens. Entre as cenas destacamos uma de Becky, quando chora, agarrada às roupas do seu baú fingindo a sua tristeza para a tia Julia e os outros presentes. Não podemos deixar de reparar na comicidade de algumas situações quando, por exemplo, Becky diz a Jos referindo-se aos cavalos dela: «they'll recognize you» ou quando pretende que Jos, apesar do seu enorme arcaboço, salte pela janela e depois ele se esconde atrás do biombo, fazendo o ruído que poderia ser de um rato. Quando Becky chega a Queen's Crawley, aparece-nos a imagem do falcão empalhado que condiz com a fisionomia do proprietário. A poluição sonora olímpica não fica atrás da visual. Sir Pitt grita mais do que fala e as cinco crianças acompanham-no com a sua algazarra infantil ao mesmo tempo que a sua traquinice as leva a atirar almofadas umas às outras, cobrindo-se, e ao chão, com as penas das mesmas. Miss Julia Crawley também grita tanto como a profusão de adereços que a cobrem, desde as rendas aos enormes brincos ou aos remates dos adereços.

Mamoulian brinca com as cores e os objetos de modo a criar um efeito visual rico de cor e de sentido. O realizador recorre ao uso de silhuetas, por vezes, dando não só ao filme mais um toque visual, como também um toque de simbolismo. Enquanto Amelia se está a arranjar vemos o marido desta, do outro lado do pano, a tentar seduzir Becky. A figura delicada de Amelia é vista em silhueta e, como descreve Carroll «recalls a figure on a piece of bone china.» (Carroll, 1998: 150) O mesmo pano representa, como Carroll tão bem refere, a cegueira de Amelia relativamente à deslealdade do marido. Mamoulian usa sobreposições de imagens que funcionam como a voz do narrador. Ao projetar a silhueta de um tropa, com o mapa da Europa como pano de fundo, dá-nos conhecimento do eclodir da guerra e o mapa, a fazer o papel de narrador, indica onde é que a mesma tem lugar. O mesmo é sentido quando Mamoulian continua com a cena do baile e lhe sobrepõe os soldados de Napoleão a marchar e usa, ao mesmo tempo, em termos auditivos, os tambores da guerra e o som da música do baile. Durante bastante tempo, está-se na pista de dança e, onze segundos após Becky abandonar o salão de baile, o tumulto de George indica o fim da guerra. A cena visualmente mais marcante é a que tem lugar aquando da tomada de conhecimento da fuga de Napoleão de Elba. É uma mistura de cores e

ritmo: os leques, o enorme candeeiro do salão, a graciosidade dos vestidos de baile a rodar ao som da valsa «the dance of the angel», «a fallen angel», contrastando depois com as cortinas, quase arrancadas pelo vento, que invadem, assustadoramente, a pista de dança; as pessoas a fugir, uma outra a desmaiar, uma mancha de vestidos de cor pálida, depois uma outra mancha laranja, logo seguida de uma de cor azul, as enormes capas dos soldados a esvoaçar, primeiro as azuis, depois as vermelhas, quase como se tivessem vida própria e o laranja e branco do fogo dos canhões, ao longe. Todavia, num filme onde a cor é rainha, as cores são, por vezes, pouco definidas o que se deve ao facto de se usar: «a new camera which has the power of separating a beam of light into the three colors – red, green and blue».(1935: 15)⁷. Nem sempre se consegue afirmar com absoluta certeza qual a cor exata de determinado adereço. Os casacos vermelhos dos soldados, por vezes, quase parecem de laranja escuro e a primeira rosa que Becky segura entre os dedos tem uma cor algo indefinida. A concluir, a crítica não foi unânime devido aos aspetos menos bem conseguidos.

La fiera della vanità, com o subtítulo da obra original, é uma série produzida pela Rai uno em 1967. A série tem a direção de Majano e o encarregado do guarda-roupa foi Giancarlo Bartolini Salimbeni. Esta obra apresenta algumas particularidades interessantes e a realçar. A série é a preto e branco e, como já foi referido, é produzida no mesmo ano em que a BBC transmite a primeira série a cores, exatamente *Vanity Fair*. Para os créditos iniciais dos episódios são usadas algumas das ilustrações que Thackeray usou em *Vanity Fair*. E o que é curioso é que são diferentes de episódio para episódio. A ilustrar o que dizemos, mencionamos o facto de o desenho do primeiro episódio em que aparece o nome do realizador Majano ter o do capítulo LVI de *Vanity Fair*, enquanto o do episódio três é o de um casal. Nos créditos iniciais e, relativamente à música que foi composta por Riz Ortolani, vemos duas jovens e, no episódio três, vemos, quando aparece o nome de Ortolani, a ilustração com os soldados a marchar.

O narrador aparece, em pessoa, no início de cada um dos sete episódios e depois, ao longo da série, empresta, por diversas vezes, a sua voz para elucidar os espetadores sobre o carácter das personagens, para situar a narrativa ou até para fazer de voz moralizadora. Outra peculiaridade que utiliza sempre, a meio do seu

⁷ Popular Science Mai 1935, Vol.126, N.º 5

discurso inicial, para prender a atenção do espetador, é a expressão «tinha-me esquecido de dizer». No primeiro episódio, aparece ao lado de um candeeiro a petróleo e com a sua pena de escrever na mão. Apelidando Becky de marioneta e Emmy de boneca «bambola» apresenta-as, assim como ao resto da população eclética que compõe a feira das vaidades, aos espetadores, «para se rirem amavelmente delas se forem patetas «ciocchi» ou para «insultá-las se forem malvadas ou sem coração», seguindo o que é dito na obra literária.

Abrem-se os portões com a inscrição Chiswilk Mall, em Londres, pelas mãos das jovens, todas vestidas de igual, que correm para se aproximar e se despedirem de Amelia e Becky que partem, numa carroça puxada por dois cavalos guiada por Sambo. Tomamos conhecimento dos pensamentos de Becky relativamente ao seu casamento com Jos que nos é apresentado, um pouco depois, em sua casa, ao som de música da Índia. Jos é uma caricatura. Ele não perde a oportunidade de fazer, quase sempre, o papel de bobo com a sua popa de cabelo ridícula, o penacho burlesco do chapéu no traje fantasista de soldado, com o figurino criado pela personagem. Ao longo da série, Jos vai ser fiel a si próprio deixando transparecer, através da sua roupa e penteado, dos seus gestos e atitudes infantis, o seu carácter ridículo e covarde que observamos quando grita por Emmy para fugir aos avanços de Becky ou quando, pela mesma razão, decide partir para a Escócia, pela calada da noite, pé ante pé, o rosto transpirado pelo medo, olhando para trás para ver se não é apanhado. O narrador antecipa-nos a leitura da carta que este deixou para nos poupar a uma «cena de desespero» por parte de Becky. Economiza-se a cena de Vauxhall, o que se compreende atendendo a que a série é filmada em Itália. A «evasão romântica», assim denominada pelo narrador, numa «atmosfera de idílio» é dada pelos passeios de barco, rio acima, por Amelia e George, pela paixão repentina de Dobbins pela pesca, pelas bebidas à beira-rio e pelos leques e pelo chapéu-de-sol que refrescam as personagens.

A câmara filma, como se a sua lente fosse o olhar do espetador que, ao entrar por uma porta situada numa das paredes mais pequenas da sala, nos devolve o que vê e parte, também, por mais de uma vez, de um quadro na parede para as personagens, para a ação. Na série, produzida por um país de passado romano, observamos as roupas e os penteados que as mulheres usam lembrando as mulheres romanas. Mas o toque romano é também dado nas paredes e portas

cobertas de quadros ou relevos ou nos enormes bustos que se usam para decorar as casas.

A música, contrariamente a outras produções de *Vanity Fair*, é original e tem uma grande importância porque funciona também como narrador. Ouve-se música do Oriente ao mesmo tempo que o narrador nos dá conhecimento que vamos passar o Cabo da Boa Esperança e transferir-mos dez mil milhas de Londres para Madras, na Índia, onde está o regimento do coronel O'Dowd. O turbante dos empregados, também ajuda a situar a ação lá.

Nos quase trinta minutos que dura o baile, e que são mais de um terço da duração de um dos episódios, ofuscamos-nos com o brilho das joias das damas e a luminosidade do branco dos vestidos. O brilho é também visto nos diademas, no cabelo das senhoras, assim como no reflexo da luz das velas no espelho. Mas o papel da roupa não é só o de nos maravilhar. Pela roupa que veste Mrs. O'Dowd, que durante a guerra é sempre a mesma, como um general que não despe a farda durante a batalha, quase pareceria que esta só tinha durado um dia. Estar ao lado do marido, ainda que só o faça simbolicamente e o demonstrar autoridade tanto nesta altura, como noutras, tem muito a ver com o seu carácter. Becky despede-se do marido e a roupa romântica que lhe cobre o corpo, cheia de folhos delicados, contrasta com o rigor da guerra. O desenrolar dos acontecimentos da batalha é-nos dado pelo som dos canhões e pela música, com um ritmo acelerado, enquanto ouvimos a descrição dos mesmos pelo narrador e por um soldado ferido. Nem a chuva torrencial parece ajudar ao campo de batalha de onde se intui o que se passa, mas não se vê porque, como antecipou o narrador, seríamos poupados à visão da mesma. O pequeno Georgy veste ricamente, de cavaleiro, e usa a bengala do pai, oferta de Dobbin, com que impõe as ordens ao criado. Jos, de turbante, que conserva pouco tempo para voltar à sua famosa popa de cabelo, regressa da Índia acompanhado de um jovem indiano, e depois de atirar para as escadas moedas para as pessoas que se agarram a ele sabendo da sua riqueza, volta a casa, à família Clapp, como se pode ver na parte de fora da porta. No início do sétimo e último episódio, o narrador escreve qualquer coisa numa das folhas do enorme maço que tem à sua frente e, depois de as desfolhar, anuncia que estamos a chegar ao fim do romance. E este episódio começa com a viagem, por mar, de Jos, Dobbin e Georgy pelos castelos da Normandia até à Alemanha. Uma dama, depois de ameaçada pelo

lacio de Lord Steyne, desempenha um dos seus papéis de histerismo e vai desmaiar no colo de Jos que, depois de tirada a mascarilha, se apercebe que é Becky.

«The BBC's *Vanity Fair* (1967), the first color broadcast of a classic novel, stimulated public interest in such adaptations during the seventies» (Parrill, 2002: 4). A minissérie *Vanity Fair* da BBC, de 1967, foi dramatizada por Rex Tucker e dirigida por David Giles e o papel de Becky Sharp, desempenhado por Susan Hampshire, valeu-lhe um *Emmy Award* em 1973. No início de cada episódio, vemos um teatro de *Punch and Judy* composto por diversas marionetas, entre elas, uma ruiva que é visitada por outras personagens marionetas.

No primeiro episódio que, tal como os outros cinco, dura cerca de cinquenta minutos, começamos por visualizar Becky e Amelia prestes a deixar Chiswick Mall. Enquanto a Miss Pinkerton mais velha conversa com Amelia, a afável Jemima vai, pé ante pé, surdamente, entregar o dicionário do, nas palavras da irmã, «immortal Dr. Johnson», à ingrata Rebecca. Na viagem, a amiga aproveita para desabafar com Amelia a indiferença demonstrada pelas irmãs na escola, ao mesmo tempo que trincam meia maçã ao ritmo dos enormes solavancos da carruagem que as transporta. Em casa dos idosos Sedley, as enormes suíças castanhas, na diagonal, quase tocando os lábios, no rosto de Joseph, em conjunto com a anatomia do seu rosto de olhos pequeninos, testa saliente, boca grande e um pescoço invisível debaixo do volume de lenços que o enfeita, dão-lhe um aspeto de símio capaz de, embora titubeante, ser galante para com Rebecca «anything you sing will be delightful» e de se emocionar ao ouvi-la cantar. A sua «complexion» faz lembrar, nas palavras de uma Rebecca de expressão algo sonhadora, «of the burning sun of India». Jos ajuda Rebecca «Miss Sharp, may I call you Rebecca?», a mesma Rebecca que «sings beautifully» a dobar a meada de fio para a bolsa de seda que está a tricotar. Rebecca, perante o ar expectante de Jos, após alguma hesitação, e tentando conquistar a compaixão dos presentes, escolhe, olhando entre os dois livretos, um que contem um minuet e outro a balada «The Orphan», esta última, a que Thackeray deu o nome de «Ah! bleak and barren was the moor.» (Thackeray, 2004: 74). A aparente falta de sensibilidade de Dobbins, que contrasta com a emoção sentida por Jos e Amelia, e a entrada desastrada do velho Sedley, adiam, até à noite, as esperanças de Rebecca em ouvir Jos propor-lhe casamento. Para essa esperança contribuíram as suas palavras ao pedir-lhe para «Let me be more than kind, Rebecca,

let me be.» Ao imaginar um futuro risonho, Rebecca dança na sala, sozinha, ao som da valsa. Em Vauxhall, as palavras de Jos, ao elogiar os seus «bright eyes», que estavam a cativar «the heart of a certain gentleman from India», reforçaram ainda mais essa ilusão. Por seu lado, as flores de Becky no chão, o «wicked rack punch», nas palavras de Amelia, assim como o bilhete de Jos, anunciam a sua partida por muitos meses e provam o desfazer da fantasia. Certamente, Jos não terá lido *O Príncipezinho*, onde a raposa relembra que: «For what you have tamed, you become responsible forever» (Saint-Exupéry, 1995: 82).

Há, nesta minissérie, apesar da duração, muitas paisagens e ações que são mais pressentidas do que vistas. A cena, em Queen's Crawley, onde alguns dançam, numa sala muito pobremente decorada, permite que algumas personagens, incluindo Miss Crawley, que tem um modo muito particular de falar, esticando os lábios para a frente, como uma bebé mimada, tenham diálogos que, noutras séries e na obra, acontecem noutros espaços incluindo os exteriores, possibilitando assim, aqui, economizar meios e avançar na narrativa. Numa ocasião, Rebecca informa Sir Pitt de que é melhor afastar as vacas antes que estas estraguem o campo de ténis. No entanto, o mugir das vacas é tudo o que temos para confirmar o que ela diz. A acrescentar a isso, num filme de escassos meios é preciso, à saída do recém casal Sedley da igreja, o Capitão Dobbin abrir o chapéu-de-chuva e esperar um ou dois segundos até que a chuva apareça. E, de Brighton, só ouvimos o grasnar das gaivotas e o som da água do mar, e sabemos que a cena tem lugar lá porque Becky nos informa que «Brighton! ... better than London» e Amelia também diz o nome do local. A minissérie também é parca em comida e enquanto nas outras séries sobretudo Jos Sedley come quantidades exorbitantes de comida, aqui, a este, nem isso lhe é permitido. À exceção de uma colher de papas em casa de Sir Pitt e do frango em Vauxhall pouco mais é mostrado em termos de culinária. A narrativa respeita a moda usada à época em termos de adereços, indumentária e mobiliário se tal não implicar um grande gasto de dinheiro. O realizador apresenta Becky usando muitas flores e laços no cabelo, enquanto solteira, para se perceber melhor, mais tarde, o grande contraste com as joias que lhe são oferecidas: umas por Pitt e as outras por Lord Sedley. Tanto nesta minissérie como noutras da BBC baseadas em *Vanity Fair*, existe uma maior preocupação em ser fiel à obra literária, em termos visuais, do que noutras alheias à BBC, como no filme de 2004. A isso não será indiferente o que já foi mencionado, como a preocupação de uma certa fidelidade

histórica e cultural a preservar, para dar, também, resposta ao interesse do turismo, em tudo o que diz respeito ao «heritage»:

Heritage tourism is often thought about and analysed in terms of the 'commodification' of culture and the objectification of local people for the 'tourist gaze'. This raises questions linked to issues of authenticity and the shaping of identities. (MacDonald, em Gerard Corsane 2005: 272)

Com a notícia do casamento de Becky com Rawdon que a tia achava que deveria fugir com alguém para satisfazer as suas ideias românticas e que «must succeed» porque «He is so delightfully wicked,» Miss Crawley fica à beira de uma apoplexia. Dias mais tarde, a câmara começa por focar a sua farta e ondulada peruca castanha, em cima da mesinha de cabeceira, deixando assim ver os seus esguios cabelos alvos repousando na almofada, para evidenciar, certamente, as consequências da sua mágoa. No segundo seguinte, Miss Crawley, terrivelmente agitada e pronunciando o nome de Rebecca e Rawdon e após o conselho de Mrs. Bute para não pensar em «those wicked deceivers, think of your soul» faz a sua confissão: «I worshiped money, things of this world ... vanity fair, vanity fair» e admite que «I loved that boy.»

A partida de Dobbin é anunciada a Amelia após a oferta de um gramofone. São as pessoas ao assomar à janela, por diversas vezes, a dizerem o que veem e os ruídos que, como já dissemos, nos deixam intuir o que se está a passar no exterior. A partida das tropas em Bruxelas é muito mais percebida pelos diálogos que têm lugar, pelo som da música e das marchas militares e pelo barulho das gentes do que pelo desfilar das tropas. Visualizamos, somente por uma fração de segundos, o que parecem ser os bonés e, um pouco mais tarde, as pernas das tropas, para além de alguns soldados que estão situados perto dos dois jovens casais. O desfilar de três soldados a cavalo perante a população é tudo o que a produção se permite arranjar.

No baile rodopia-se, mais ao som da valsa do que da quadrilha, numa sala pobremente decorada e modesta, assim como são modestos os vestidos das damas. Após o baile, Rawdon, George e O'Dowd são os únicos que se veem a partir, a cavalo. A partida dos outros para a guerra é dada somente pelos ruídos típicos destes cenários. O fim da guerra é anunciado pela visão do campo de batalha, onde jazem meia dúzia de soldados a ser despojados dos seus bens e, entre eles, George Osborne. Do baile, onde irá estar presente o príncipe, ouvimos as valsas e vemos Becky a rodopiar, sozinha, assim como rodopia, também, o candeeiro do teto, com velas. Alguns dos adereços dão-nos informação do que se passa. É o caso do jornal

The Morning Post que, lido por Lorde Steyne, nos dá conhecimento do local e das pessoas que estiveram presentes no baile e os xales enviados da Índia pelo Major Dobbins a Amelia e à mãe. Contudo, a silhueta de George, na parede, continua a lembrar-lhe o seu amor pelo marido. São as batidas das horas no relógio da prisão ou a câmara a focar o relógio de Mrs. Osborne e de Lady Jane que nos vão ajudar, juntamente com as suas reações, a perceber a grandeza de carácter de uma e a falta de carácter da outra quanto à ajuda à saída de Rawdon da prisão. Algum tempo depois, o desenho a carvão de uma paisagem desenhada por Amelia e o sotaque alemão, assim como a insistência no *Auf-wiedersehen!* em vez do *Good-bye!* dão-nos conta de que Amelia, Jos e Dobbins, que entretanto regressaram da Índia, viajaram até à Alemanha. Becky de mascarilha preta, da cor do vestido, joga à roleta onde é encontrada por Georgy e, de seguida, por um Jos de enorme turbante dourado indiano e com um fato com muitas aplicações douradas incluindo também a faixa da cintura. Após ter contribuído para a reconciliação de Amelia e Dobbins, Becky vai relembrando algumas das frases mais importantes que personagens como Jos, Rawdon e Miss Crawley lhe disseram ao longo da narrativa. No final de cada episódio, as marionetas do teatro são lançadas para dentro de uma pequena caixa de madeira, tal como numa das ilustrações de Thackeray porque, no seguimento do que o autor diz em *Vanity Fair*, «let us shut the box and the puppets, for our play is played out».

Relativamente à série que a BBC produziu em 1987 equaciona-se, sobretudo em Giddings e outros, a sua utilização como um meio de criticar a Grã-Bretanha da era de Thatcher.

Concluindo, há alguns pormenores que podemos destacar após visualizarmos as obras disponíveis baseadas em *Vanity Fair*. Existe uma tendência para a influência do país de onde as mesmas têm origem (é o caso da italiana de 1967) ou do realizador (Nair tem ascendência indiana) ou da época (é notório na série de 1932). A escassez de meios condicionou a concretização de algumas cenas ou alterou-as. As séries da BBC tentam ser mais fiéis a Thackeray, especialmente nos diálogos. A série inglesa de 1967 tem adereços muito pobres e é a mais fiel tanto nos diálogos como nos adereços se isso não implicar custos. Como referência, mencionamos que Jos veste de verde que, juntamente com o fio de seda que Becky usa para tecer, são a cor usada na obra literária. E, finalmente, que bebem umas das outras inspiração para cenas ou para o *design*.

Como já foi referido, e relativamente ao estilo visual em *Vanity Fair*, as narrativas fílmicas sobre as quais nos iremos debruçar são a da BBC (1998) e o filme de Mira Nair (2004). Assim sendo, só indicaremos a data quando se tratar de uma obra baseada em *Vanity Fair* de um outro ano.

Capítulo II

Da obra à série da BBC de 1998

O estilo visual da série e a autenticidade da obra

Vanity Fair therefore plays against our expectations of the television genre of classic-novel adaptations, in the way that Thackeray manipulates the traditional constructs of literary registers. To understand this adaptation one must regard it as a conversation with various schema: with the source novel, a genre, contemporary life, and common perceptions of the era depicted. The effect upon the viewer is to demand greater concentration and commitment – a fuller engagement with the text. (Cardwell, 2005: 139)

Tal como foi feito na maior parte do que escrevemos relativamente a outras obras baseadas em *Vanity Fair*, neste capítulo pretendemos analisar a minissérie na sua dimensão visual. Depois de uma muito breve introdução a esta obra da BBC, destacaremos algumas cenas ou planos e analisaremos aspetos visuais tais como a câmara e os seus movimentos, a focagem, os ângulos, as composições (janelas, espelhos, molduras), as cores, as luzes e a música. De seguida, entendemos importante falar da edição e *cross-cutting*. Por fim, focaremos outros aspetos visuais que se prendem com a arquitetura de interiores e exteriores, as roupas, os cabelos e acessórios e relacioná-los com o carácter das personagens.

No final de 1998, a BBC produziu uma série com cerca de trezentos e vinte minutos, baseada na obra *Vanity Fair*, e onze anos após a de 1987. A série, com uma estrutura linear e dividida em seis episódios, teve a direção de Marc Munden, a adaptação ficou a cargo de Andrew Davies, o *designer* de produção foi Malcolm Thornton e a música original coube a Murray Gold. A atriz Natasha Little desempenhou o papel de Becky Sharp e Frances Grey o de Amelia. No elenco masculino destacam-se os desempenhos de Nathaniel Parker (Rawdon), Tom Ward, (George Osborne) e David Bradley (Sir Pitt Crawley).

Logo no início do primeiro episódio, e com o uso da edição, a câmara mostra primeiro uma mulher que faz de modelo do artista Francis Sharp e depois passa para os pés e para a parte de baixo do vestido da pequena Becky. Através do uso de *cross-cutting* e *match cut*, vamos ver novamente a modelo e os artistas do *atelier*, daí passamos para um grande plano do rosto sério de Becky e, usando a técnica de *tilt*, a câmara vai acompanhando o resto do seu corpo, à medida que caminha, até nos

mostrar a vasilha de vinho que transporta consigo. Quando chega à sala é puxada, rapidamente, pelos pulsos, e acaba andando dos braços de uns homens para outros, para lhes servir a bebida. O pai vira-lhe o braço, deixando a descoberto a nódoa negra do cotovelo e a câmara mostra-nos o progenitor a tossir e a gritar com a modelo enquanto visualizamos esta e Becky. O que acabámos de descrever, a par da linguagem imprópria que o pai usa, é importante porque retrata o ambiente de degradação e libertinagem com que Becky tem que conviver em pequena, como nos refere Cardwell relativamente a esta série no livro que escreveu sobre Andrew Davies:

Apart from proffering a history and motivation for Becky, this sequence establishes the world of *Vanity Fair* as one in which debauchery, selfishness and greed prevail, and childhood innocence is tarnished by the dominance of these values. The fat woman ... her face, distorted her manners appalling, she revels in the base pleasures of the body. This overly earthy quality is emphasised throughout the serial with the display of excessive behaviour (overeating, drunkenness, gambling, womanizing). (Ibidem: 131)

Na altura em que se passa do rosto da pequena Becky para a jovem Becky, os dois rostos ficam sobrepostos, ouvindo-se ainda o tossir do pai. Pretende-se mostrar, a nível visual e auditivo, que a infância da criança se projeta para a vida adulta e a afeta.

Em Pinkerton, Miss Swartz, destaca-se não só pelo tom diferente da pele e dos cabelos, mas igualmente pelas joias que usa, pelo rosa do vestido que sobressai entre os tons cremes, beges e castanho claro das outras alunas, e também por sentir, mais intensamente, a partida de Amelia, o que antecipa o papel que vai ter como pretendente de George na narrativa. Uma Becky sorridente vai buscar Amelia ao seu quarto e estende-lhe a mão. Ao descerem as escadas, Becky vai mais à frente, puxando-a, o que expressa o seu enorme desejo de deixar Chiswick Mall, como ficou patente nas palavras que dirigiu às alunas: «and you'll never see me again» e por, contrariamente a Amelia, nunca se ter virado para trás ao deixar a escola.

Os grandes planos são muito usados nesta série, para servir inúmeras funções, nomeadamente uma maior intensidade dramática, que permite uma aproximação à técnica da caricatura. Mas estes são apenas alguns dos diversos usos do grande plano e ninguém melhor do que Balázs para descrever até que ponto eles podem ser úteis na narrativa fílmica:

But a good film with its close-ups reveals the most hidden parts in our polyphonous life, and teaches us to see the intricate visual details of life as one reads an orchestral score. ... good close-ups radiate a tender human attitude in the contemplation of hidden things, a delicate solicitude, a gentle bending over the intimacies of life-in-the-miniature, a warm sensibility. ... Close-ups are often dramatic revelations of what is really happening under the surface of appearances. ... Close-ups are the pictures expressing the poetic sensibility of the director. They show the faces of things and those expressions on them which are significant because they are reflected expressions of our own subconscious feeling. Herein lies the art of the true cameraman. (Balázs, em Vacche, 2002: 118-119)

Desde o início, o realizador põe-nos, visualmente, a par desta técnica do grande plano tão usada nesta série. A câmara vai-se aproximando de Barbara e chega tão perto do seu rosto que, a certa altura, só lhe vemos a boca e o nariz. Assim, apercebemo-nos do ar de seriedade que Miss Pinkerton quer dar a este momento. O pedido de Jemima a Becky para que não conte à irmã sobre a oferta do dicionário denota uma atitude subserviente relativamente à Miss Pinkerton mais velha e é expressa, visualmente, por nos ser apresentada de pé, atrás da irmã, com a ajuda da câmara, pelo plano aproximado que dá a uma e não à outra e, verbalmente, pelo ar solene que Barbara imprime à leitura da carta. Jemima fica deliciada com a prosa da irmã na carta que lhe lê para o casal Sedley e elogia-a com um «so well you put it sister» - aparentemente, a riqueza de linguagem é equiparada à riqueza ou ostentação no trajar que é mais notória em Barbara. Já na carruagem, a câmara dá-nos um plano aproximado do dicionário que Becky segura no colo e, depois de o ter lançado para longe, acompanha o seu trajeto, durante segundos, a voar bem alto em contraste com a tela, só de céu, até aterrar nas pedrinhas do caminho. Esta cena é uma metáfora do desejo de Becky de “voar” bem alto na sociedade sendo que, para ela, o céu é o limite. A atitude de Becky também representa o desrespeito para com a educação que lhe foi dada lá e da qual o *Johnson's Dictionary* é um símbolo.

A montagem, como se verá, tem um papel muito importante para transmitir muitas das ideias que Thackeray expressa através da escrita, para revelar os pensamentos das personagens ou aumentar a curiosidade do espetador: «it should also be remembered that another important motivation to make a cut is to keep the audience interested, and interest is often the result of emotion». (Orpen, 2003: 10)

Em casa de Amelia, a câmara passeia pelos belos objetos que decoram o seu quarto e, quase ao terminar, vemos a sobreposição deles com o corpo de Becky, na sala, assim como a expressão perscrutadora do seu rosto que, tal como a câmara, olha avidamente para todo o luxo que a rodeia. Por seu lado, o ar de admiração das criadas, ao verem as suas roupas, ilustra a admiração pelo seu estatuto social que era proporcional ao peso da bagagem, constatável nas palavras de Sambo, ao dar como resposta ao comentário de outro criado: «She travels light», «She's a governess». Daqui passamos para um plano de Becky a olhar, com ar de admiração, para os xales que Amelia lhe mostra e depois, no seguimento do que nos foi mostrado no início, será de desculpar a atitude de Becky quando rouba um objeto a Amelia? Interrogamo-nos, aproximando-nos das perguntas de retórica do próprio escritor que as usa com frequência. Acreditamos que o realizador, através da edição mencionada, está, tal como o escritor, a desculpabilizar muitos dos seus atos pelo que ela vivenciou em criança.

Em casa de Amelia, George ignora Becky enquanto ela fala, mirando-se ao espelho, por duas vezes, concertando o cabelo e, de uma das vezes, olhando diretamente para a câmara e sorrindo, com ar malicioso, mostrando-se consciente de que está um realizador por detrás e que a sua pergunta sobre Pinkerton foi intencional como o é, também, a sua indelicadeza ao ignorá-la. De seguida, ouve tocar à porta e avisa que convidou Dobbin para ir com eles a Vauxhall. Ao referir que Dobbin «is no Adonis» para de falar, por segundos, e mira-se novamente ao espelho. A câmara passa para Becky e, novamente para ele, a olhar-se ao espelho, a confirmar o que é um verdadeiro Adonis, ou seja, ele mesmo. O noivo de Amelia tem o mirar e a arrogância própria de um narcisista e também o de um carácter falso «mirrors offering reflections of a character point not just the myth of Narcissus but also the idea of duplicity» (Hayward, 2006: 15) e a cena que relatámos está de acordo com o seu carácter egoísta, o mesmo que revela quando usa o dinheiro de Dobbin para comprar um alfinete para si e não um presente para Amelia. Contudo, não é só ele que se mira ao espelho. Becky também o faz, por diversas vezes, em casa de Amelia e quando mais tarde volta das compras com Miss Crawley, para observar as novas aquisições em termos de vestuário e acessórios. Por seu lado, Amelia olha-se ao espelho para tentar perceber o que agrada mais ao noivo no que se refere ao vestuário. Esta ênfase que é dada às personagens a mirarem-se ao espelho serve para que o espetador compreenda o carácter das mesmas. Dobbin definido por

George como «The clumsiest man alive» não repara, ao entrar, que o candeeiro do teto lhe vai bater no chapéu, o que faz com que este fique a abanar. Aliás, como refere a atriz que desempenha o papel de Amelia, isto aconteceu nas filmagens e decidiram deixar ficar na edição final.⁸ Ainda no episódio um, George dá o braço a Amelia, Jos dá o seu a Becky e, enquanto o estão a fazer, já se ouve a música que irá introduzir o plano aproximado do rosto caricatural do equilibrista que nos inicia em Vauxhall Gardens para onde estas personagens se dirigiam. A caricatura é conseguida através dos trejeitos que o equilibrista imprime ao rosto carregado de maquilhagem castanha nos lábios e nas sobrancelhas, rosa nas maçãs do rosto, pelo sinal preto postiço, quase tão grande como as bolas do casaco, assim como pelo enorme laço preto, que ostenta na sua exagerada peruca loura e que ultrapassa a largura dos seus ombros. A câmara vai focando ora esta personagem ora outras de cabeça levantada com rostos que expressam admiração e espanto ora os músicos. A utilização da técnica de *cross-cutting* usada aqui, por diversas vezes, destaca algumas situações cómicas, nomeadamente, a passagem de dois rostos cabisbaixos que antecipam o destaque que é dado às enormes nádegas de Jos, na tentativa que fazem para saírem da carruagem, ao som do riso de duas mulheres a rir e a bater palmas que enfatizam a manobra do realizador. O beijo que George e Amelia trocam é dado num grande plano e é interrompido pelo grito lançado por uma mulher de tranças louras, quase tão longas quanto a sua altura. Essas tranças vão servir de corda por onde trepa o seu salvador que se encontra numa torre em chamas. Acreditamos tratar-se de uma metáfora para o grito de desespero que, mais tarde, vai ser lançado por Amelia, qual Julieta salva por um Romeu corajoso que enfrenta a ira do pai para salvar o seu coração apaixonado. Dobbin é, literalmente, menosprezado por George que o manda arranjar um lugar para eles. A mesma imagem de servilismo é-nos dada ao vê-lo sozinho com os braços carregados de xales e com um ar de preocupação, como se se sentisse perdido. Visualmente, o mesmo efeito é dado pela câmara ao colocá-lo, das vezes em que o foca, sentado à mesa, de um dos lados da tela. O mesmo acontece na obra literária, mas aí por não haver lugar à mesa para ele. Esta situação está em consonância com o papel que lhe é imposto e com o facto de ele aceitar sempre executar as tarefas que lhe são dadas por George e também por Jos e de se disponibilizar a ajudar Amelia e, daí, o ter sido filmado sentado ao

⁸ You tube – *The Story of the Costume Drama* – 2-5, The Stars.
<http://www.youtube.com/watch?v=TQ7HH--AAq8>, em 25 Julho 2011

lado dos anjos retratados no quadro. Essa sua função de anjo é legitimada pelo facto de a câmara os focar quando Jos afirma que «Becky Sharp is an angel». Tanto numa situação como noutra, a sua utilização, a nível visual, é irónica por parte do realizador, do mesmo modo que escarnece ao acentuar as atitudes de Jos, tanto a nível visual como verbal.

Parece típico de um filme das *Mil e Uma Noites* o quadro que Andrew Davies nos apresenta quando Becky conversa com Jos. Num fundo todo preto, vemos, em último plano, o edifício que parece uma caixa de música antiga com bonecos. Em frente, e contrastando com ela, destacam-se as silhuetas de Becky e Jos, ladeados por um caminho de luz, que tem início no edifício, formado pelas lâmpadas com as velas acesas: «In 1814, ... at Vauxhall, ... as the reputed 20,000 lamps that lighted the paths». (Altick, 1978: 320) As suas silhuetas vão encurtando distância relativamente à câmara e, quando os dois estão próximos dela e se miram frente a frente, pelo espaço que os separa vemos surgir, de repente, o clarão e depois os foguetes do fogo-de-artifício. Tal poderia ser visto como uma situação romântica. No entanto, atendendo ao carácter de Jos e ao facto de ele usar um subterfúgio para ir comer, acaba por ser irónico. É de realçar o facto de vermos, antes do fogo-de-artifício, as silhuetas de Becky e Jos durante algum tempo, ao longe, e depois, sem nada o fazer esperar, a câmara faz um plano próximo dos dois. Parece-nos notar aqui uma metáfora para a rapidez com que, aparentemente, Jos e Becky avançam na relação. Essa rapidez é mais visível em Becky, tanto nos gestos de aproximação física em casa de Jos, como aqui, quando aproveita o fogo para se encostar a ele fingindo medo. As palavras ao proferir: «Oh, how I should love to see India!», assim como as que diz à noite para ela própria: «He must propose tomorrow» denotam essa mesma aproximação. Por seu lado, Jos usa subterfúgios para não se declarar. Jos grita bastante alto: «Verbal and visual stylization entertain through engaging ear and eye in an entertainment process revealing sharpened speech and images presented as spontaneous behavior». (Hare, 2003: 40) e é notório, pelos comentários que são feitos, que todos em Vauxhall reparam nele. Para tal contribui, igualmente, o plano que nos é dado pela câmara, mostrando Jos visto detrás, no meio de uma das belas arcadas da sala onde se encontram, com a luz a incidir sobre ele e, atrás, os comensais filmados como silhuetas enormes que soltam gargalhadas ao ouvir o seu grito: «rack punch». Essas sombras vão desaparecendo do ecrã à medida que a figura de Jos vai ficando maior, tal como vai ficando maior o espetáculo que dá com

as suas atitudes. Assim, argumentamos que as sombras representam o olhar da sociedade perante pessoas que usam os bens móveis ou de consumo como único objetivo nas suas vidas: «The commodity generates spectacles of its own making that place both itself and its consumers on full display for sensational public consumption». (Lindner, 2003: 49) A cena de Vauxhall revela muito do que se vai ver ao longo da narrativa relativamente ao carácter das personagens. George continua com a arrogância que demonstrou desde o início, Jos troca Becky pela comida e Dobbin acata as ordens que lhe são dadas.

São diversos os quadros de exteriores de enorme beleza com que Davies nos presenteia para, logo de seguida, passar para o feio, o decadente, o grotesco, o carnavalesco. Pretende, com isto, criar mais emoção no público mas, sobretudo, mostrar as contradições da sociedade da época. Lauro António, ao falar do realizador que tanto inovou no cinema, refere que «Griffith também sabia como poucos manipular a emoção do espectador, jogando com estes elementos de atração e repúdio» (António, 2010: 62)

Em Vauxhall passamos, inesperadamente, de uma tela a preto e branco, ao luar, com as silhuetas de Becky e Jos, para um quadro mais colorido, onde os cinco amigos estão sentados à mesa e nesta visualizamos, a sobressair, as enormes e inestéticas garras de um galo de enormes unhas pretas. Estas garras, dado que estão viradas para Jos, poderão representar a intenção de Becky de o conquistar. De igual modo, quando Sir Pitt se dirige a Queen's Crawley, aparecem-nos duas telas horizontais num verde e azul quase imaculados e, a decorar as duas, o balir de duas ovelhas pastando, pacificamente, à esquerda. Entre a linha que separa o verde do prado e o azul do céu, visionamos, subitamente, o coche num ritmo muito apressado. A beleza e limpidez destas telas são importantes para realçar e contrastar, logo de seguida, com a imagem, em tons escuros, onde observamos as vestes miseráveis dos camponeses e a violência exercida sobre eles, a decadência de um edifício em ruínas para terminar na opulência, embora de gosto duvidoso, de Queen's Crawley. O passar de dois planos tão belos para outros tão deprimentes causa maior impacto e tem subjacente uma intenção crítica a uma sociedade decadente.

Quando Sir Pitt chega a Queen's Crawley, a câmara começa a fazer um plano aproximado ou de peito de cada criado a curvar-se à sua passagem e, deles, passa para o corrimão das escadas, onde as cabeças curvadas de quatro raposas embalsamadas continuam a cumprimentar com o mesmo aspeto mortiço e ar lúgubre

dos criados. Daqui, passamos para um plano de exterior com a apresentação de uma árvore velha e despida de folhas que domina toda a tela. Em segundo plano, debaixo do ramo onde dois corvos se empoleiram, vemos a mansão em ponto pequeno. Como referimos atrás, o uso da metáfora, a nível visual, substitui a palavra escrita e vemo-la aqui usando os corvos para representarem duas personagens centrais, Becky e Rawdon, que subjagam os habitantes da mansão, o que é intensificado, pela negativa, pelo uso de dois terços de tela de cor cinzento carregado que correspondem ao céu. Becky é apresentada a Mrs. Crawley e às filhas que se encontram sentadas. Sir Pitt e Becky são filmados, com um plano em contrapicado, como se tivessem as cabeças a tocar o teto, o que sublinha a ideia que Sir Pitt quer fazer passar dele, como refere a Becky: «don't mind Lady Crawley, I'm master... here». É também este o plano que é usado quando, mais tarde, ele visita Becky no quarto para se coadunar visualmente com as palavras um pouco assustadoras que profere.

No início do segundo episódio, vemos uma tela coberta de um azul indefinível, à exceção de uma linha de terra, na horizontal do ecrã, dividida em três partes e nelas visualizamos uma árvore grande e estilizada à esquerda, a silhueta de dois cães ao meio e a de um homem com uma espingarda um pouco mais à direita. De início, o único movimento que se percebe é o do vento forte a alterar a placidez da imagem e que é visível na agitação dos ramos das árvores, nas poucas ervas castanhas que se percebem na aridez da paisagem e no forte abanar da parte de baixo da gabardina da silhueta masculina. A silhueta vira-se, aponta a espingarda ao céu e, após dois tiros dirigidos às aves que voam da esquerda para a direita do ecrã, passamos para um plano onde o *zoom* deixa ver unicamente um sexto horizontal de fundo de tela de céu para além de um terreno coberto de lama onde vai afundar, a pique, uma ave preta, cuja queda deixa alargar as asas em quase toda a extensão da diagonal da composição. Novamente, aqui, a ideia do pássaro no lamaçal, juntamente com o que Sir Pitt diz, pode ser entendido como uma metáfora, não só para o facto de Sir Pitt “querer apanhar” Becky, como também para o “lamaçal” em que ela foi cair, ideia que vai ser reforçada com o plano seguinte. Neste, é dada relevância à cama onde Lady Crawley está sentada e isso é conseguido pela posição que ocupa no centro, pelo ângulo da câmara, mas também pelas luzes usadas na realização e pelos tons claros da roupa em contraste com as zonas laterais mais escuras. Deste modo, reparamos que o ar de extremo aborrecimento de Lady

Crawley, e a extrema passividade que demonstra, só parece ser contrariada por alguma energia que parece emergir do seu pé esquerdo de fora das cobertas e colocado na vertical ao lado dos cães que, barulhentemente, lhe vão comendo a comida. O ar de tédio da esposa de Sir Pitt é partilhado por Becky, que é vista à janela, onde a chuva bate e de onde se pode ver o enorme lamaçal que é pisado por umas botas pretas e que um movimento de *tilt* da câmara para cima deixa perceber ser da gigantesca silhueta de um caçador. A imagem do lamaçal e do caçador podem representar uma mulher presa numa armadilha, da qual não se consegue libertar.

Depois de grande planos de animais cozinhados, vemos agora um plano aproximado do rosto de Horrocks que grita: «she's coming», seguida da entrada de Miss Matilda Crawley (Miriam Margolyes) tratada com grande pompa. Isso traduz-se tanto a nível da comida como na deferência que os habitantes da mansão lhe concedem. A música imponente sobe de tom à sua chegada, passando-se de um grande plano do rosto da dama para, com a diminuição do *zoom*, a sumptuosidade de toda a carruagem. Ouvimos as palavras de Becky: «What dignity it gives an old lady - that balance at the banker's», e notamos como a câmara pretende traduzir essa dignidade. Um pouco antes do fim do episódio quatro, o corpo morto de Miss Matilda Crawley é filmado, de cima, a ocupar toda a horizontal do ecrã. A cor do seu vestido e as flores da enorme capa que usa até aos pés são exatamente do mesmo castanho dourado do tecido que a aloja e que serve de fundo à tela, o que aparentemente lhe confere honorabilidade. Tal como em vida sempre quis subjugar todos, agora domina a extensão do ecrã com o seu avantajado corpo.

Nesta obra, o estilo visual é realçado, muitas vezes, também a nível verbal. Por exemplo, a letra da canção, bastante ritmada, que se ouve cantada por Becky, e que é apreciada também por Lady Crawley num dos seus raríssimos momentos de menos apatia, diz, essencialmente, que a boa vida consiste em amor e vinho, o que vem, apropriadamente, no seguimento da visualização de um almoço bem regado e do amor que já espreita na pessoa de Rawdon. A canção é acompanhada ao piano pela energia de Mrs. Bute e pela câmara que vai passeando por todos os presentes para depois passar a um plano de conjunto, deixando observar o estado de alma que transparece nos seus movimentos ou olhares. Assim, uns demonstram prazer ao ouvirem a canção e acompanham-na com gestos ou o mexer dos lábios. Rawdon mostra uma expressão apaixonada e Mrs. Bute vai virando os seus grandes olhos abertos dirigidos a Rebecca e finaliza com um ar de desaprovação ao marido que

aplaude calorosamente a cantora. A ironia é usada quando, no estábulo, Rawdon suspira por Becky, duas vezes, e, de cada vez, antes de o fazer, ouve-se o zurrar do cavalo, o que lhe confere uma conotação claramente animalesca. Alguns minutos mais tarde, Sir Pitt suspira também por ela, logo seguido de novo suspiro por parte do filho, o que é uma forma de os caricaturar e criticar na série.

Existem diferenças entre o comportamento de Sir Pitt e o dos que o rodeiam quer se trate da cidade ou do campo e isso é-nos dado visualmente, mas também a nível verbal. Na cidade, Sir Pitt é confundido com um criado por causa do seu modo de vestir, o que não nos deve surpreender se pensarmos na falta de modos ao comer e no facto de só ter que lidar com a criada Tinker. Pelo contrário, e apesar de viver no campo, Horrocks faz questão de anunciar as ementas em francês e, para a ocasião, veste-se elegantemente. O facto de Sir Pitt se mostrar indelicado, porque se preocupa mais em pedir a espingarda do que em ir cumprimentar a esposa e os filhos, tem a ver com a pouca consideração e afeto que demonstra na relação com eles, embora na obra literária se refira o respeito que ele tem ao filho Pitt. A música sobe de tom durante a procissão profana que acompanha Matilda, da porta de Queen's Crawley até à carruagem, quando esta regressa a Londres. A cena começa com um plano do rosto acinzentado e largo da idosa. Mais atrás, vemos o rosto minúsculo de Becky e, após este plano, o campo de visão alarga-se para nos deixar ver os dois homens que amparam o corpo enorme da velha dama que foi outrora «a beauty», como ela própria elucida Mrs. Bute mais tarde. De facto, agora, mostra alguma imprecisão na escolha do vestuário, mostrando-se coberta com um vestido castanho seco, um casaco preto e, a cobrir a sua cabeça, uma touquinha branca aos folhos o que lhe empresta um ar pouco nobre. De seguida, a câmara mostra as expressões das personagens mais importantes, que são realçadas pelo grande plano dos rostos e revelam muito do que estão a sentir neste momento. Vê-se novamente Becky, agora num grande plano, a olhar para o lado, para onde está Rawdon, a espelhar no rosto a ansiedade da paixão, que se traduz em grandes olheiras e numa expressão carregada e vemos, de seguida, Becky a sorrir para ela mesma, de um modo trocista, por perceber o que esse olhar significa. Destes, a câmara passa para o rosto de Sir Pitt que se vai virando a acompanhar o percurso da governanta, esticando os lábios para a frente a bater um no outro, gesto que é um misto de apreço e pena por a ver partir. A câmara fixa-se, então, no filho Pitt que abana a cabeça, aparentando consternação pelo estado lastimável da tia. Depois, é-nos

mostrado um plano de conjunto em que se vê toda a criadagem perfilada do lado de fora do edifício. Ao chegar à carruagem, os empregados pegam nas pernas de Matilda para a ajudar a ultrapassar os degraus. O seu avantajado corpo faz com que a carruagem tombe excessivamente para o seu lado. Das carruagens puxadas, uma por uma parilha de cavalos castanha e a outra por cavalos brancos, a câmara passa para um plano do casal Bute, que está sempre na rua, quando passam por onde eles vivem as pessoas nossas conhecidas da “Feira das Vaidades”. Os dois estão sentados e o marido, em primeiro plano, faz festas ao seu Lancelot, ignorando as ameaças da esposa ao bem-estar de Rebecca, informando-o a ele e ao espetador que «when the time is right, all shall be revealed».

O baile que vai decorrer à noite, em Bruxelas, tem lugar algum tempo antes do final do episódio três, mas é impensável descrevê-lo desligando-o da cena do parque porque, como veremos, as reações observadas nas personagens estão intimamente ligadas a atitudes vistas na cena anterior. O modo como são filmadas as pessoas no parque parece fazer parte da coreografia de uma dança. No início, visualizamos duas personagens de costas, num plano médio. Com elas cruzam-se outras duas que, ao afastarem-se, deixam ver, no centro, o par formado por Amelia e George. Estes, ao ultrapassarem a câmara, irão mostrar uma moldura formada por elementos naturais e com pessoas vestidas de cores neutras e preto. De repente, a câmara deixa este plano de conjunto e, através da edição, mostra-nos o casal Bareacres acompanhado da filha. Lady Bareacres, respondendo a uma observação do marido, expressa o seu desagrado em relação às mulheres dos oficiais: «officers are all very well, but their women are unspeakable» e, enquanto vão falando, a câmara vai-nos mostrando as pessoas a passar umas pelas outras e a cumprimentarem-se com a cabeça. A maior parte da cena é filmada em plano próximo ou num grande plano, o mesmo plano que nos é dado do casal O’ Dowd que é visto a falar sobre a nova sociedade, consequência da guerra que se aproxima. A nossa atenção é despertada para a aparição de Becky e pela exclamação de Jos. Agora, as pessoas afastam-se novamente, desta vez para deixar ver os cavaleiros que são igualmente destacados por uma moldura natural formada pelo tronco verde-escuro das árvores e pelo pano de fundo do arvoredos:

Some realist filmmakers wanted to use the landscape as a provider of visual textures and to demonstrate the play of light and shade; but they also used it to frame and determine the protagonists within it. (Widdis em Harper, 2010: 150)

Becky, em cima do cavalo, assume uma certa majestade devida à postura e à roupa, incluindo o chapéu alto: «hats have always been the perfect tool for striking a pose, projecting an image, for displaying attitude.» (Henriksen, 2011: 7) As imagens do passeio no parque fundem-se com o início do baile à noite. Daí que a música que se inicia no parque, quando Rebecca vai a passar, tenha o mesmo ritmo da do início do baile e que o compasso musical acompanhe o ritmo que é marcado por Becky em cima do cavalo, o que justifica a importância da edição. Pela mesma razão, veem-se os pares a dançar no baile, à noite, e deles passamos novamente para as pessoas no parque à tarde. Como dissemos atrás, as duas cenas estão relacionadas e são o espelho da sociedade que tanto Thackeray como Munden e Davies criticam. A mesma incredulidade e curiosidade que é sentida no parque pelo cidadão comum vão ser expressas por Lady Bareacres, no baile, ao perguntar: «Who is that creature?», obtendo, como resposta, de um dos homens: «Tufto's mistress. Hot stuff, they say», o que significa que o comportamento de Rebecca já anda a ser comentado na alta sociedade. As regras são as mesmas. Becky não é bem aceite num lado nem no outro e o apego ao luxo e às futilidades são comuns entre o cidadão comum e a alta sociedade. Através do uso da edição e dos enquadramentos, visualizamos, por mais de uma vez, um local e outro. São feitos planos de conjunto, mas também aproximados, para mostrar as joias e os pormenores do vestuário riquíssimo que usam, como os bordados, os botões e os colares e o tom dourado do vestido de Becky. Por vezes, os dançarinos são filmados muito de cima e com a câmara ligeiramente tombada ou para um lado ou para o outro, o que reforça a ideia de desequilíbrio relativamente aos comportamentos e às desigualdades, que é dado e sentido aqui e também em outras situações que referimos e analisámos.

A música a cargo de Murray Gold é muito adequada para sublinhar os momentos importantes. Daí que, quando George se senta para escrever um bilhete a Becky, a música que se houve já não ser a que os pares estão a dançar. Esta serve só como pano de fundo para o espectador. Durante alguns segundos, ouve-se, ao mesmo tempo, outra música mais forte para coincidir com o estado de espírito atormentado de Amelia. Visualmente, ele é-nos dado pela expressão de apreensão no rosto da jovem, que é cada vez mais evidente e passa da esperança, quando George se dirige a ela para vir buscar o xale de Rebecca, para a descrença, no momento em que ele diz «just a minute» e daí para o choro, quando o vê ir sentar-se a escrever um bilhete que depois entrega a Becky.

No final deste episódio, na partida para a guerra, Amelia é filmada, perdida no meio da multidão, como uma marionete, deixando-se levar pelos encontrões. Algumas pessoas saúdam os soldados, outras choram e o seu desespero é extremamente acentuado pelas técnicas de filmagem, sobretudo pelo uso de grandes planos dos rostos ou partes de rosto, desfocagens e imagens muito pouco nítidas. Mas a câmara também dá um plano aproximado dos soldados a marchar. Primeiro foca as coxas e joelhos, depois um pouco das pernas e botas, de seguida os bonés e parte de cima das armas, daí passa para as mãos a segurá-las e depois centra-se nos rostos deles, alguns extremamente jovens, individualmente, e termina com a música *Britannia rules the World*.

O início do quarto episódio mostra-nos o chão cinzento do campo de batalha e alguns objetos pessoais que pertenceram a soldados. Após quinze minutos, o mesmo é-nos mostrado, novamente, desta vez com soldados mortos e outros que caminham por dentro de uma névoa de fumo, enquanto o plano seguinte mostra soldados em Bruxelas amontoados numa carroça. Passado algum tempo vemos, pela primeira vez, os soldados a combater em Waterloo. A cena da batalha é impressionante a nível visual e auditivo e a confusão é transmitida com os enquadramentos que são feitos, pelo uso do plano aproximado ou de conjunto, dos rostos das pessoas ou dos cavalos, das armas e canhões, pelo fumo e fogo que inunda o ecrã e pelos corpos a serem arrastados pelo chão por entre gritos de «Vive la France!», «Vive Napoleon» ou por gritos de desespero ou de incentivo. Durante este tempo, não se ouve música mas, de repente, o ecrã transforma-se numa tela de fumo cinzento ao mesmo tempo que se faz um silêncio absoluto. Após cinco segundos, aparecem os soldados num plano americano e destes passa-se para um plano de conjunto com George à frente a comandar. George é atingido, rebola pela terra e é-nos mostrado num plano próximo, a espumar e coberto de lama, ignorado pelos outros soldados que passam por ele. Por fim, a câmara vai-se afastando, deixando ver um plano de conjunto dos soldados mortos que se funde com a bandeira do Reino Unido ostentada pelos vivos que regressam. A visualização das cenas que se referem à guerra tem implícita uma crítica que é dada com um tom irónico. Este está subjacente no final do episódio três quando *Britannia rules the World* é tocada, enquanto se carregam as armas e, no final do episódio, quando o idoso toca os sinos. No primeiro caso, os músicos parecem estar a divertir-se e, durante a execução com os sinos, o tom irónico é revelado pela postura corporal e expressão das personagens que são visualizadas ao

pé do velho executante de sinos. O soldado que está atrás, à esquerda, revela, através de acenos de cabeça para a frente ou para alguém que está para lá do ecrã, a sua apreciação pela habilidade do instrumentista e os que vêm espreitar, à direita, estão também interessados na execução e não no respeito que a música lhes deveria inculcar, o mesmo acontecendo com o homem sentado a comer placidamente. Mas as cenas são também uma crítica à guerra, crítica que é evidente na obra literária, tal como se pode verificar no modo como os soldados foram enquadrados a desfilar. Todo aquele aprumo foi inútil na hora de combate tal como o orgulho de George que acabou dando o corpo às armas e que teve como consequência a sua morte. De facto, a sua vaidade em vida de nada lhe serviu e na guerra são todos igualmente carne para canhão ao serviço da pátria. Este tom irónico serve também para ilustrar os cobardes que têm o expoente máximo na pessoa de Jos. Este é mostrado a abandonar todos, tal como numa ilustração de Thackeray, e a caricatura é dada pelo esforço que emprega ao subir para o cavalo com um grande plano das suas nádegas e com uma câmara ligeiramente inclinada para reforçar a ideia de desequilíbrio da personagem que, ao partir, deita dois homens ao chão com o cavalo e continua como se nada fosse.

No final do episódio quatro, Sir Pitt adoece e o filho Pitt vai visitá-lo com a esposa. Novamente, é passada a ideia de desequilíbrio que é conseguida por planos e posições da câmara invulgares. A mansão é filmada de baixo, ao longe, parecendo pequena e deixando ver o caminho de cascalho e poças de água, assim como as figuras minúsculas de Horrocks e da filha, à entrada da porta, o que contrasta com o ar senhorial dado pelas roupas e pela linguagem que usam. Ao mesmo tempo, em primeiro plano, são vistas as pernas de Pitt que ocupam a vertical direita do ecrã. Deste modo, parecem ser mostradas, visualmente, à primeira vista, as posições sociais que ambos ocupam na sociedade. No entanto, o plano seguinte que é dado de Pitt transforma-o, também, numa figura pequena. A música de *gospel* que se ouve tem o tom das que se usam em alguns funerais o que dá a ideia de que, embora Sir Pitt ainda não tenha morrido, já se lhe está a realizar o funeral. Sir Pitt é a imagem do grotesco em muitas das atitudes que tem e aqui também acontece pelo modo como beija Lady Jane:

Sir Pitt's rottenness and filthiness are at a parodistic level (Parker citado por Voigts-virchow, 1998: 11). One of his characteristic features — his carnal lust for young women — is visualised by his slobbering mouth, the repulsiveness of which

is underlined by his extremely yellow teeth, all of which is presented in close-up and accompanied with the corresponding sounds as he kisses his new sister-in-law in the deathbed scene (Held em Voigts-virchow, 2004 : 120-121)

Sir Pitt é filmado com a parte esquerda do seu rosto completamente na penumbra e o seu olho direito ainda aberto, mas com uma opacidade de peixe morto. Os grandes planos do seu rosto e do de Lady Jane representam os opostos, por um lado, o da juventude e, por outro, o de uma morte anunciada tanto a nível visual como nas palavras do idoso. Na série, tanto Miss Crawley como Sir Pitt morrem, após o beijo dado depois do consentimento do noivo, e mais tarde marido, por Lady Jane Sheepshanks, a futura Lady Crawley. Assim, embora de uma forma metafórica, desempenha com os seus beijos, o papel de *Viúva Negra*, o que se coaduna com a imagem que nos é mostrada de Pitt, à janela da mansão, a sorrir e enchendo o peito de satisfação, após as palavras do pai: «You'll get what you want soon enough Pitt». Também aqui é mostrado o que é criticado na obra e que é o apego às «commodities» em detrimento dos sentimentos.

A meio do episódio cinco, Georgy é visto a beber com o avô numa sala pouco iluminada de onde sobressai o candeeiro que fica ainda mais bonito pelos reflexos que a luz lhe empresta. A cena seguinte tem como protagonistas Rawdy, os pais e o habitual visitante da casa, Lord Steyne. Rawdy é visto no umbral da porta, a observar e a escutar a mãe a cantar para Lord Steyne. Os seus sentimentos, visualmente, são representados por um plano do chapéu Wellington de Lord Steyne que está ao pé da bengala e ocupa, em cima da mesa, toda a vertical e metade da horizontal do ecrã. Rawdy aproxima-se devagar e, num impulso, atira ao chão, com violência, o chapéu que vai cair na penumbra aos pés do pai. De seguida, os dois conversam, também na penumbra, tal como Georgy e o avô, e Rawdy expressa a sua preocupação pela falta de amor maternal. A cena com Georgy, e logo a seguir aquela com Rawdy, assim como o modo como são filmadas e montadas, criam maior dramatismo e mais impacto no espetador.

Na festa em casa de Lord Steyne, Becky dirige-se à sala das damas e sofre uma rejeição total, por parte das mulheres presentes para com a sua pessoa, atitudes e posição social. A câmara privilegia o quadro grande na parede em vez de Becky, o que mostra, por parte da realização, o cuidado em mostrar essa rejeição. Aqui, o trabalho da montagem também é muito importante. Lady Jane, com o seu bom coração, dirige-lhe a palavra com um «Becky, my dear» e a câmara passa da dama

para Becky, deixando ver o quadro onde um braço se estende oferecendo, também, a mão a outros, tal como acontece quando Lady Steyne lhe diz: «My husband says you play and sing very well, Mrs. Crawley. Would you do me the kindness of singing for me?». Lady Jane veste muito elegantemente e de uma forma muito discreta. Usa um vestido em tons de madrepérola escura, com um bordado da mesma cor que cobre quase todo o vestido, luvas brancas até metade do braço e joias bonitas e delicadas, exibindo, talvez em excesso, a enorme pena branca, que aqui poderá funcionar como o símbolo da paz, ao alto na cabeça. A câmara, vai focando diversos adereços da sala e uma dama filmada desfocada. Deste modo, nenhum outro rosto humano vai retirar a atenção do espectador para a emoção que Lady Steyne está a vivenciar naquele momento. A câmara vai-se aproximando cada vez mais do seu rosto, devagarinho, com a mesma lentidão do ritmo da canção, até conseguirmos ver não só as lágrimas, mas também o movimento de cada músculo do seu rosto. Quando começa a fazer o grande plano do rosto de Lady Jane, parte da pérola que lhe enfeita o colar que traz ao pescoço e, ao parar, vemos uma lágrima que teimosamente escorregou até ao seu queixo e lá ficou. Esta cena emotiva contrasta com a anterior onde é apresentado um grande plano do rosto de Becky a fazer voar uma pena castanha com o sopro dos seus lábios e, daqui, passamos para um plano de conjunto em que se vê Steyne a tentar fazer o mesmo. Assim, vemos o carácter das duas mulheres, a esposa e a amante de Lord Steyne. De seguida, passa-se de Becky na sala, a cantar, para a rua escura onde se vêem os homens que vão abordar o marido para o levar e ouve-se, ainda, Becky a cantar «Remember me... but, ah forget my fate» como se ela lho estivesse a pedir a ele.

Na parte três, do episódio seis, na Alemanha, a seguir a uma situação caricata de Jos a fazer tratamentos de duche no Spa, visionamos outra, de grande intimidade, desta vez entre Amelia e Dobbin que assistem a um recital onde é cantada *La lune blanche* de *La Bonne Chanson*. O clima intimista é dado pelo tom e letra da canção, mas também, a nível visual, é sugerido pela decoração e roupas de tons sóbrios, pela luz difusa do camarote e pelo aproximar muito lento da câmara até os mostrar um pouco mais de perto quando se viram, para se olharem. Da mesma forma, quando a cantora entoa «*Part une voix Sous la ramée*», a câmara foca, num plano aproximado, as mãos de Amelia que se entrelaçam nas de Dobbin e depois, na estrofe «*oh bien-aimée*», centra-se no rosto de Dobbin que se levanta deixando transparecer uma maior emoção. Nunca nos é mostrado o palco. São a música, as expressões faciais e

os gestos dos dois amigos que, tal como em *Shirin* (Irão, 2008) de Abbas Kiarostami (se bem que aí juntamente com os sons), transmitem aos espetadores o que se está a passar. Como diz o cineasta dinamarquês Carl Dreyer:

There is nothing in the world that can be compared to the human face. It is a land one never becomes tired of exploring, a land with a beauty of its own, whether rough or gentle. (Dreyer, 1973: 186)

Enquanto o barítono canta, ouvem-se os passos do filho de Amelia que sobe a enorme escadaria, passo a passo, seguindo o ritmo lento do compasso da música. Dirigem-se ao casino e depois, no momento em que nos pede «*Rétons, c'est l'heure*», Georgy entra na sala. O rapaz passa pelas primeiras mesas onde se encontram pessoas, a maior parte de mascarilha branca, que se voltam para o observar e caminha até à mesa maior onde se encontram diversos jogadores. Depara com uma dama de rosto alvo com rosetas, os lábios num tom castanho-avermelhado intenso, luvas pretas de renda, toda vestida na mesma cor escura, um chapéu com um grande penacho, segurando uma mascarilha, a jogar na roleta. Este entrecruzar do filme com a música poderá ser traduzido do seguinte modo:

And film is a lot like music in that a film has a rhythm like a piece of music. You start a film and that rhythm takes you through the story that's being told or the length of time the film lasts. The same way with a piece of music. They're closely related with rhythm: the cutting of the film, the way a camera moves, and the way a story is put together. (Jarmush citado por Peranson em Tasker, 2002: 183)

A arquitetura de interiors e exteriors

The BBC adaptation of *Vanity Fair* ... (designed by Malcolm Thornton) was refreshing in its representation of ... Contrasts were provided between the settings based on the personality of the occupier. For example, the environment of the main character, Becky Sharp, changes to reflect her social status and on her upward climb her home is highly ornamented, with flowers, candles and figurines, in red, pink, cream and gold. Furnishings are soft and cushioned, with diffuse light - even the wall hanging is of tapestry fabric rather than the stretched canvas and wood of a painting. Mirrors feature strongly and it is clear that the appearance of this character is highly appealing. (Barnwell, 2004: 84)

Em termos de arquitetura de interiors e exteriors existem algumas particularidades e peculiaridades que distinguem Munden de Nair no tratamento da obra *Vanity Fair*. No que concerne ao primeiro, existem poucas cenas de exteriores e, normalmente quando existem, há uma transição rápida entre um plano com uma paisagem muito bela e quase imaculada, lembremos a cena em que Sir Pitt vai de carruagem com Becky para Queen's Crawley, para um outro onde nos é apresentada a decadência. A exceção será talvez a cena, em Brighton, onde Amelia caminha com Becky no areal, mas, também aqui, embora não se lhe siga uma cena desagradável, a nível visual, observa-se uma aviltante, a nível humano, pelo modo como Becky e o marido de Amelia se relacionam na lua-de-mel da doce jovem, o que faz com esta se retire por se sentir humilhada. A mesma estratégia é utilizada ao mostrar, frequentemente, o edifício de uma pessoa com uma posição social mais elevada na sequência de outra habitação de alguém ou com menos poder económico ou com um carácter pouco cuidado, o que se reflete num recanto muito pouco acolhedor e agradável. Para além disto, os planos da câmara, muitas vezes completamente anacrónicos na filmagem das personagens ou situações, abrangem o ambiente interior e exterior envolvente permitindo-nos observar determinadas particularidades dos mesmos. Assim, quando é utilizado o plano de baixo, o que acontece quando Mr. Clump e o Dr. Squills conspiram em casa de Miss Crawley, para além de darem relevo às personagens, deixam ver com perfeita nitidez o teto e apreciar a riqueza e o requintado e elaborado trabalho em estuque que contrasta com o de outras habitações. De igual modo, ao visualizarmos a casa de Miss Crawley em tons suaves, para realçar os valiosos e belos quadros com pinturas, no seguimento da do irmão Pitt, percebemos, através do choque abissal entre uma e outra, o carácter de quem as habita. O mobiliário do quarto de Miss Crawley, onde abundam as aplicações douradas, é rico e a maioria requintado. No entanto, a cama da dama tem aplicações muito elaboradas e pesadas. A sala, tal como o enorme *hall* de entrada, tem candeeiros ou castiçais ricos, o mobiliário disposto aleatoriamente, como era característico da época e uma bonita e delicada lareira pintada de branco. A casa, tal como a dos Sedley, tem delicadas colunas, o que aliás é notório em quase todas as adaptações de *Vanity Fair*. Algumas divisões estão profusamente iluminadas, contrariamente às do irmão, Sir Pitt, que estão quase sempre numa semiobscuridade. Esta opulência retrata Miss Crawley, uma pessoa de gostos requintados, embora por vezes excessivos, tal como o seu carácter, que a leva a exagerar frequentemente na comida e na linguagem

incisiva que usa para se relacionar com os outros. O contraste é também dado, logo no início da série, entre o refinamento de Chiswick Mall e depois o da casa dos Sedley e daí, acompanhando Becky, para as casas de Sir Pitt. Na escola das irmãs Pinkerton, as paredes são de tom pérola e fazem sobressair a delicada secretária, a bela e almofadada cadeira e o espelho oval tão usual à época. Os bustos e as colunas em pedra, ao canto da parede e as flores nos vasos contribuem para compor parte do quadro. A mesma delicadeza na decoração é notada quando Amelia e Becky descem as escadas. A casa de Sir Pitt na cidade é uma casa escura e lúgubre com a mobília coberta por panos como é descrito na obra literária. Na casa de campo, em Queen's Crawley, que de acordo com Sir Pitt tem cerca de 400 anos, há um choque enorme entre o teto ricamente elaborado de uma das divisões e a decoração lúgubre, da qual fazem parte as cabeças dos animais e os quadros escuros ou a mobília medonha como o caráter do dono e a apatia e depressão da dona. A sala dos Steyne é também ricamente decorada e tem um enorme piano de cauda, e uma descomunal lareira e o candelabro do teto tem umas aplicações em vidro transparente que, visualizadas antes de nos mostrarem as lágrimas de Mrs. Steyne, e do modo como são mostrados, representam essas lágrimas e figurativamente o seu estado de espírito. Também nos é mostrada uma outra sala enorme que é ao mesmo tempo biblioteca e que era muito habitual na época.

As paisagens que nos são dadas observar na série à volta de Queen's Crawley são minimalistas. Notamos pouco recurso à cor e às flores no exterior, exceto quando surge um campo amarelo de junquinhos como fundo a Rawdon e Becky ou quando, alguns episódios mais tarde, a jovem também será vista num outro campo florido de amarelo à conversa com Lord Steyne. O amarelo, a acompanhar esta personagem, está de acordo com o seu caráter jovial. Numa outra ocasião, a verdura e os gladiolos vermelhos servem de cortina atrás de Amelia e George. No entanto, o modo pouco vulgar e aparentemente artificial como as flores estão dispostas parece ser um indicador da fragilidade da relação.

Em casa de George Osborne, a câmara passeia pelas iguarias e acessórios. Enquanto o pai fala com o filho, a cena parece filmada na sala da família Sedley, o que nos leva a concluir que houve necessidade de reutilizar os cenários. Esta aparente repetição de interiores prende-se com o orçamento que condiciona muito uma grande parte das narrativas fílmicas. Quando Dobbin vai falar com o «governor Osborne», e pelo modo como é filmada a sala, podemos ver a riqueza e o luxo no

mobiliário, nos belos vitrais da divisão, o que representa a posição e riqueza que ele pretende ter ao não querer que o filho case com uma «little beggar from the gutter». O luxo que o envolve não é equivalente ao requinte de caráter, como é notório pelo modo como Dobbin usa o «sir» ao despedir-se dele depois de lhe ter dito, referindo-se a Amelia, «noone abuses that woman in my presence, sir».

Em Pumpernickel, no hotel onde Amelia vive com o irmão e o filho, a decoração da sala é sumptuosa. Toda a riqueza na arquitetura de interiores se opõe ao quarto paupérrimo e decadente onde Becky está antes de ir viver com Amelia. O que visualmente nos é mostrado de Becky tem uma mensagem muito mais forte do que todos os adjetivos que se pudessem usar e comprova que a ambição de riqueza e posição social de nada lhe serviram. Por outro lado, toda a ostentação do casal Sedley, embora só no início, a dos Steyne e a riqueza acumulada pelo pai de George Osborne, juntamente com o seu orgulho e arrogância, não são sinónimo de felicidade e bem-estar.

A roupa, os cabelos e acessórios

Sometimes — once or twice in a week — that lady visited the upper regions in which the child lived. She came like a vivified figure out of the *Magasin des Modes* — blandly smiling in the most beautiful new clothes and little gloves and boots. Wonderful scarfs, laces, and jewels glittered about her. She had always a new bonnet on, and flowers bloomed perpetually in it, or else magnificent curling ostrich feathers, soft and snowy as camellias. (Thackeray, 2012: 478)

São muitas as vezes em que Thackeray se refere aos trajes das suas personagens apontando a cor, o tipo de tecido, as tintas usadas, entre outros aspetos e, inclusivamente, vê-se que percebe quais são as que favorecem mais uma personagem de acordo com a sua cor de cabelo ou de pele: «Being a light-complexioned woman, she wore light clothes, as most blondes will, and appeared, in preference, in draggled sea-green, or slatternly sky-blue.» (Ibidem: 98) No início do século dezanove era muito habitual falar-se de moda. Tal facto é apresentado por Thackeray, na obra literária, mas também é espelhado em alguns filmes e séries que retratam a época, como é o caso do filme *The Bright Star* onde a roupa é mencionada e onde são, igualmente, tecidos comentários ao facto de a mesma ser tema de conversa entre as mulheres.

Numa ilustração elaborada por Thackeray, na sua obra, é evidente a vertente caricatural, com a apresentação de Barbara Pinkerton com o que parece uma almofada enfeitada com penas e tão grande que o seu rosto parece ficar subjugado sob ela (Thackeray, 1848: 4). É imprescindível referir que, enquanto a BBC tentou vestir as suas personagens de acordo com a época Regência, Thackeray preferiu seguir outro caminho porque, como ele próprio diz e já foi citado anteriormente:

I have not the heart to disfigure my heroes and heroines by costumes so hideous; and have, on the contrary, engaged a model of rank dressed according to the present fashion. (Thackeray: 1848, 56)

Assim sendo, enquanto na obra, tanto na exposição verbal como visual, vemos, por exemplo, as partes de baixo do vestido com muito mais volume, característico da época vitoriana, na série, a roupa aproxima-se da época Regência, o que empresta uma atitude de maior solenidade às personagens. Na narrativa fílmica, Amelia e Miss Briggs usam uma touca, o que lhes dá um ar de fragilidade. Os tons e feitios, incluindo os decotes dos vestidos das personagens estão de acordo com a sua maneira de ser mais contida, como é o caso de Amelia, ou com um carácter mais alegre e extrovertido, como é o caso de Miss Swartz e Becky. Todavia, esta última, usa um vestido azul-escuro com a gola subida e muito chegada ao pescoço, quando vai falar com Pitt para o tentar convencer da sua inocência. Em oposição a esta indumentária, quando Sir Pitt a visita no quarto à noite, não se preocupa em cobrir os ombros e o peito semidesnudado. Portanto, o maior ou menor recato no vestuário também está de acordo com a impressão de maior ou menor seriedade que se pretende transmitir. As roupas, em algumas situações, são um marco:

But the costume drama clearly overemphasizes details of design, preventing these elements from blending into a formally self-effacing narrative. Such costumes can also function as central reference points in the development of the narrative – as a form of visual and dramatic punctuation. (Berry, 2002: 52)

assim como as expressões, adereços e o maior ou menor ênfase que é dado pela câmara. Igualmente, os cabelos seguem as tendências mais ou menos requintadas do trajar. Por seu lado, as roupas dos figurantes desempenham uma função meramente decorativa «The costumes worn by extras automatically convey more than the principal actors' or singers' costumes do, since they are performing a purely visual function» (Hollander, 1993: 298).

Os rostos da época eram muitas vezes pálidos pelo uso dos pós e, na série, é mais notório em Miss Crawley com a sua aparência de cal no rosto, ou acinzentado quando é aconselhada a ir apanhar ar. Do mesmo modo, Becky, quando é vista em Pumpernickel, tem o rosto branco e baço para espelhar o aspeto macilento e o peso da idade e do tipo de vida que leva.

A canção *Diamonds Are a Girl's Best Friend* no original da Broadway, introduzida por Carol Channing, cerca de cem anos após a escrita de *Vanity Fair*, relembra aos mais distraídos a importância que os diamantes têm para uma rapariga. O mesmo sentir é vivenciado por Becky que não é ingénua mas perspicaz, o suficiente, para perceber o valor que os mesmos têm na sua vida e na sua ascensão social. Georg Simmel, também partilha a ideia de que os diamantes fazem a distinção entre classes: «unites...those of a social class and segregates them from others» (Simmel, 1904: 541). Wemmick, uma personagem de Dickens, também reconhece a importância dos diamantes «And they're property. They may not be worth much, but, ... they're property and portable. ... my guiding - star always is, 'Get hold of portable property'» (Dickens, 1869: 180) As joias eram e ainda são, para alguns, uma forma de se valorizarem enquanto, para outros, são um veículo para atingirem os fins pretendidos. Becky Sharp tem a noção de que uma boa imagem é importante para a sua ascensão social a uma classe superior e, por isso, vive de aparências para o que contribuem o uso de boas roupas e joias. Decide então começar a acumulá-las, roubando-as ou aceitando-as como presentes.

Na série, a câmara, ao focar determinadas peças, ajuda-nos a apercebermo-nos melhor da joalharia que algumas pessoas possuem. No entanto, por vezes, a ostentação na joalharia é muita, mas o assombro perante esse excesso não trava as palavras, ouvindo-se o que é dito no que se refere às joias que Miss Swartz usa no corpo: «Good God, they're as big as pigeons ' egg'». Amelia, ao expressar o desejo de que Jane gostasse mais dela, obtém como resposta por parte de George: «If you had three-quarters of a million Jane would like you just as well as she likes Miss Swartz» que é, aliás, a mesma expressão que é usada pelo autor, no livro.

As joias têm muito valor para Becky, mas são também valiosas enquanto veículos facilitadores de acesso a um estatuto superior e a demonstrá-lo está a conversa que ela tem com Lady Bareacres: «I don't care to sell my horses to you, Lady Bareacres. ... not even for those huge great diamonds your ladyship wore at the ball» por esta a ter ignorado sempre. Outra particularidade, digna de registo, é a

quantidade e qualidade das joias de Mrs. O' Dowd. Nessa época, tocava às senhoras casadas usar os diamantes e joias, joalheria mais pesada, em contraste com a simplicidade e delicadeza da joalheria que ornamentava as jovens. Em George o uso de joalheria é o reflexo da sua vaidade. O jovem, a quem Becky Sharp chama «that selfish humbug, that low-bred Cockney dandy», personifica, tal como Rawdon Crawley, o dandy da época. Até Mrs. Sedley se apercebe da futilidade do jovem Osborne, como refere na obra literária:

I've no patience with the airs of those people. Such a dandy as George has become. With his military airs, indeed! We must show some folks that we're as good as they. (Thackeray, 2012: 169)

Para concluir, vemos que, de alguma forma, todos têm as suas imperfeições nesta feira das vaidades, embora uns mais do que outros, e que o carácter das personagens é refletido no vestuário e adereços que usam, assim como nos gestos e ambiente que os rodeiam e que a câmara, tal como outras das técnicas usadas, enfatizam essas características.

Capítulo III

Da obra ao filme de Mira Nair

Para além da mera interpretação fílmica da obra

Going from that big visual expanse and cutting to the intimate visual detail was always a big part of my thinking, both with shooting and cutting the film. (Nair, 2004: 66)

O estilo visual na narrativa fílmica *Vanity Fair* de 2004 é notório mesmo antes do filme começar. Ele é-nos dado, logo no início, quando aparecem as opções no DVD. Aí surge o V em toda a diagonal do ecrã. O mesmo V que Becky Sharp desenha no seu rosto, com os dedos, no trailer oficial do filme e quando está na sala de jogos na Alemanha e Jos se dirige a ela - o V de vaidade e também de visual. É também este V que observamos no penteado de Rebecca quando vai ao baile. Ao sair da carruagem, e quando a câmara a foca de frente, o desenho de duas madeixas ovais do cabelo, na diagonal vertical, formam um V perfeito o que, a juntar aos outros elementos do filme, significa que, a nível visual, Nair foi brilhante e não deixou nada ao acaso.

Alguns autores referem que o espetador tenta encontrar um símbolo para tudo quando, muitas vezes, determinadas escolhas são mais fruto do acaso do que de uma escolha criteriosa e amplamente ponderada. Não é este o atuar de Nair que mencionou que tudo foi pensado com muita atenção e que só o «title sequence that opens the film ... took about two months to conceive and two weeks to execute» e «Instead, they shot images that represented the major themes that play throughout *Vanity Fair*». (Nair, 2004: 74). O filme de Nair, nos créditos iniciais, usa imagens como a flor, o pavão, as pérolas e os nenúfares, entre outras, que se destacam do fundo completamente preto e ao acompanhar o nome dos atores adquirem um significado metafórico. Enquanto ouvimos a música com a letra *She Walks in Beauty*, de Lord Byron, que vai ser ouvida mais vezes ao longo da narrativa, quando aparece Reese Witherspoon (Rebecca), visualizamos o majestoso pavão, símbolo da vaidade, que espelha o carácter de Rebecca e, por outro lado, faz lembrar a mascarilha que ela irá levar ao rosto, depois de ter ajudado a limpar a casa de Sir Pitt, deixando-nos ver só um olho através dela tentando uma certa cumplicidade com o espetador.

Logo no início do filme e depois de lermos a data e o local – Londres, 1802 – Lord Steyne aproxima-se com o seu longo casaco destacando-se pela sua riqueza de corte e material e, de seguida, e a fazer a ligação com a narrativa literária, aparece, perante o espetador, a pequena Rebecca a representar um diálogo. O diálogo que ela vai construindo, sob o olhar apreciativo e divertido do pai, enquanto manipula duas marionetas com que se distrai a si e ao bairro dos artistas onde vive, é uma chamada de atenção para o que vão ser motores do desenrolar da narrativa: Becky a pedir à marioneta mãe para não a vender a quem oferecer mais, mesmo sendo ele um lorde porque «we cannot flout the rules of Good Society». Aqui a pequena Becky parece antecipar o que lhe vai acontecer no futuro e, como resposta a isso, no preciso momento em que ela diz: «you can catch a lord with 30 thousand», entra um Lord Steyne muito delicado que se preocupa em perguntar se a hora é inconveniente, o homem que vai ter um papel crucial na sua entrada na sociedade. Os soberbos cavalos, a carruagem e as roupas luxuosas de Lord Steyne contrastam com o ambiente pobre que povoa a rua na zona onde vive o senhor Francis Sharp e a filha. A cena do quadro que representa a mãe de Becky foi inventada por Nair para o filme dado que, na obra literária, apenas são mencionadas algumas transações de pinturas entre o pai de Becky e Lord Steyne. A atitude displicente com que Lord Steyne dá dinheiro às crianças pedintes na rua é bem diferente da atitude quase bonacheira com que entrega os «ten guineas» à pequena Becky pelo quadro: «Entitled “Virtue betrayed”, the painting depicts Becky's mother as a sorrowing, possibly betrayed, or possibly unfaithful, wife» (Kranz, 2008: 45). Isto, a par da transação ser feita com a criança em vez de ser feita com o pai - a própria Becky estende logo a mão para receber o dinheiro - funciona como um antecipar da relação que irá existir entre os dois posteriormente. O passar de dinheiro da mão dele para a da criança, conjuntamente com o facto do retrato da pintura ser focado, por alguns segundos, a ser transportado na posição horizontal, reforça e antecipa os acontecimentos:

As Nair uses it, the scene between the young Becky and Lord Steyne immediately establishes economic power and commodification of sex as central themes of the narrative. (Ibidem: 45)

Enquanto o quadro, que Lord Steyne aprecia muito, caminha nas suas mãos, vamos ouvindo a canção «she walks in beauty», o que está de acordo com o que é visualmente projetado.

Fecha-se a porta para a pequena Becky onde ela convivia com as amigas do pai, num espaço indulgente, para a sua entrada em Chiswick Mall, acompanhada pelas irmãs Pinkerton. A câmara vai-nos abrindo o horizonte físico a partir de uma porta que, pelo modo como está filmada, parece estreita, metáfora da pouca recetividade que lhe é concedida lá e também, mais tarde, por entre duas enormes colunas de sustentação, símbolo das irmãs Pinkerton, até uma sala grande e quase desnuda de mobiliário, à exceção de duas cadeiras, que Becky observa e onde é deixada completamente só. A imagem dada entre o primeiro quadro e o segundo realça o fosso enorme que irá existir entre a sua vida para trás e o abandono em termos de afeto a que irá ser votada. A grande sala enorme e vazia é uma metáfora para a vida despida de contexto familiar e económico. As janelas fechadas e que deixam descortinar o mundo exterior funcionam como a barreira entre o que ela tem e o que se antevê: Becky sozinha perante dois mundos futuros, o da escola e aquele após a escola. Desamparada, Becky fica só, à mercê das irmãs Pinkerton, tal como a mais nova, Miss Green refere à irmã: «With both parents dead, there's no one to fuss. You can do what you like with the child». O único vislumbre de calor humano é dado pelo acompanhar da mão de Miss Green guiando, à entrada, as costas da pequena Becky. As roupas andrajosas da criança destoam do aspeto requintado das duas solteironas. O mesmo contraste no vestir é também visível, a nível de posição social, atendendo a que a criança é vista, logo de seguida, de joelhos, a esfregar o chão. No entanto, a saída de Becky de Chiswick Mall augura um futuro mais risonho visto que ela agora é uma pessoa mais segura de si mesma. Becky passou, nesses anos, de uma criança triste e pobremente vestida a outra elegante, risonha e mordaz, como se vê no modo como fala ao partir e ao despedir-se das duas irmãs. Para além de insultar Barbara Pinkerton, em francês, pois sabe que esta não conhece uma palavra dessa língua, há duas frases que Becky utiliza na sua despedida e que são sintomáticas do seu carácter aventureiro e vingativo como se irá ver ao longo da narrativa. Quando a irmã Pinkerton mais nova lhe diz que a vida pode ser muito imprevisível Becky responde: «Oh, I do hope so, Miss Green!» e a seguir, ao justificar-se perante a crítica de Amelia por ter atirado o dicionário para fora da carruagem e por ter chamado nomes à outra irmã, para além de dar vivas a França e a Napoleão, diz-lhe: «Revenge may be wicked but it's perfectly natural.».

No caminho, enquanto a carruagem percorre o espaço verdejante que a leva, na companhia da amiga Amelia Sedley, até casa dos pais, Becky vai-a questionando

sobre o irmão Jos que nos aparece, de seguida, à mesa com a família, levando à boca garfadas de comida que só interrompe, momentaneamente, para fazer alguma pergunta a Becky não demonstrando, de todo, a timidez referida na obra literária. Sambo dá lugar, neste filme, a um Bijou muito circunspeto e atento a tudo o que se diz, daí a câmara focar o seu rosto sempre que Becky fala da Índia. Ele nunca é visto a falar em toda a narrativa e o seu sentir é-nos transmitido unicamente através da linguagem não-verbal. Apercebe-se da falsidade de Rebecca quando esta diz gostar de tudo o que é referente à Índia e daí ele dar um encontrão no outro empregado porque quer ser ele a servir o caril à jovem.

De acordo com Bernstein,

there's no question that the film changes when the music goes into it. Some young directors ... think music is something you just kind of slap on a film like wallpaper. But if you're going to have music in a film at all, you have to understand that it's going to change the film, by pointing things up, supporting things, toning things down. It's going to do something. And therefore, the director really has to be ready to make it a part of the process. (Bernstein citado por Wierzbicki, 2009: 224)

De facto, é premonitória a balada escocesa *Love Will Find Out The Way* que Miss Sharp canta para todos, com a sua «voice of an angel in Heaven» enquanto Jos, dando novamente jus à sua fama de comilão, saboreia alguns doces indianos coloridos retirados da enorme quantidade colocada à sua frente. As palavras de Becky refletem o que lhe vai na alma, ou seja, o seu desejo de encontrar algum pretendente, apesar das dificuldades, como sugere a balada: «Over the mountains, And over the waves, Under the fountains, And under the graves, ... Over rocks which are steepest, Love will find out the way». Neste caso, o mais próximo e o que parece ser mais adequado, dada a sua condição de rico, é Jos, facto este que é importante para Becky, como se percebeu pelo seu olhar quando Amelia a informou disso. Dobbin é um jovem garboso que aparece no momento em que Becky está a cantar e aproveita para deitar um olhar reservado de admiração a Amelia informando-a, depois da balada, sobre a visita a Vauxhall no dia seguinte.

O tom base da fotografia é quente e ilumina o rosto das personagens. Um cheiro a Índia é dado pelos tons laranjas quentes que predominam em toda a tela em Vauxhall, no vestuário, no cabelo e no vestido de Becky e até no vermelho das fardas inglesas que se aproximam do laranja. A noitada em Vauxhall Gardens é, no filme, transformada num piquenique, em pleno dia, embora se prolongue pela noite dentro.

A conversa tem lugar no lago cheio de nenúfares e à volta dele, e o som e a música da Índia, o colorido que a realizadora emprestou ao lugar e os pavões complementam alguns dos acessórios para a conversa entre Jos e Becky sobre esse país. A seda verde que Rebecca usa no livro para enredar Jos, tem aqui o tom rosa também muito usado na Índia. Bijou aproxima-se com um papagaio, o embaixador de Jos, como ele diz, o que faz sentido dado que eles também emitam sons e Rebecca é afetuosa com o pássaro do mesmo modo que depois o vai ser também com o cão de Miss Crawley. Mas, mais tarde, Jos foge, a correr, depois de George lhe ter dito que casar com Becky, uma mera governanta, seria mal aceite na sociedade e acrescentando: «If I'm going to marry your sister». O *if* que Jos tanto gosta de usar e que é comum ao George da BBC de 1998, mais para se impor aos outros do que para dar opiniões, foi fatal para Becky, o que prova que Jos também se preocupa com o futuro da irmã. O papagaio foge também de Rebecca, voando atrás dele, simbolizando, de um modo visual, o fim do sonho. Colocar Jos a fugir, correndo, seria um pouco excessivo se não fosse importante enfatizar a enorme cobardia que caracteriza a personagem. Mira Nair refere a importância dada à composição entre o fogo e a água tão usados em Vauxhall e que bebeu no filme *Time of the Gypsies* de Emir Kusturic.⁹

Quando se dirige a Queen's Crawley e após abandonar a carruagem, a câmara centra-se na mala que Becky vai usar até ao fim do filme. Becky percorre o longo caminho, que representa a sua nova jornada na idade madura, que vai desde o portão principal, passando pelo lago, o coaxar das rãs, e o arvoredo até à casa de Sir Pitt. Ele abre-lhe a porta e Becky segue-o por entre a grande desarrumação de livros e papéis e atrás de um grande cão de pêlo desalinhado. De seguida, conhece as duas pupilas que a recebem com um toque de traquinice ao colocarem-lhe uma rã no colo, que ela retira sem alarido e prometendo à mãe que as tratará «as sensitively as they deserve». A comida em casa de Sir Pitt é servida com requinte, à exceção da barulheira que ele faz a comê-la, como já é hábito na sua pessoa, e apesar da falta de etiqueta do cão que coloca a cabeça em cima da mesa para acompanhar a refeição. O mesmo fará, mais tarde, para controlar o jogo entre Rawdon e o pai para ver se o primeiro faz batotice, atitude que tão bem o caracteriza.

Miss Matilda Crawley, de visita a Queen's Crawley, com as suas pulseiras de penas de pavão nos pulsos «In the home of a marriageable girl, peacock feathers are

⁹ Comentários da realizadora no filme.

said to keep all eligible suitors away» (De LYS, 1989: 30) segura anchovas que o cão lhe vem comer à mão. O duplo sentido da expressão: «false note», usado por Rebecca para responder a Miss Crawley, serve, juntamente com o gesto de atirar o papel à água, para se fazer um pouco difícil para Rawdon. A mãe de Jane, desempenhando o papel de *Miss Marple*, ao ouvir Rebecca dizer-se descendente dos Montmorency revela, através da expressão facial, a sua curiosidade e percebe-se que encontra mais um mistério para resolver. Aliás, a expressão «velha metediça» de Sir Pitt é o epíteto que lhe dão, muitas vezes, nas suas investigações, aí sim como a verdadeira Miss Marple de Agatha Christie. O agitar frenético da cabeça do cão quando Miss Crawley acaba de dizer a Becky: «please tell me there's something disreputable in your past.» é uma nota de ironia e ao mesmo tempo, juntamente com a expressão de Miss Crawley, um acentuar desse mesmo passado irregular e o antecipar do futuro escandaloso. Miss Crawley retira a sua peruca e esfrega a cabeça, durante algum tempo, para deixar perceber o quão desconfortável é ter que a usar, como se vê em algumas narrativas fílmicas entre elas *Vanity Fair* (1967), da BBC, para dar a ideia do que as pessoas daquele tempo tinham que suportar:

Many wigs were used ... the actors often removed them on screen. Nair wanted to make a point of what it was really like to dress in those days and the amount of work that went into creating the fashion. (Nair, 2004: 54)

Miss Crawley parte para Londres numa carruagem puxada por quatro garbosos cavalos castanhos. Ao partir, vemos o lago em frente à casa de Sir Pitt, apenas visto de relance, e a carruagem segue por entre as frondosas e enormes árvores por onde Becky já tinha passado à vinda. Nos três minutos em que dura a viagem, apercebemo-nos do ar de desagrado de Firkin, a criada que vai em pé, na parte de trás, e observamos o desenrolar da relação entre Rawdon e Rebecca Sharp sobretudo nas expressões dos seus rostos e nos gestos do cavalheiro que se traduzem no acariciar com o seu dedo a mão da jovem companheira, no olhar e no tentar alargar a gola da camisola enquanto a tia vai dormitando com o cão ao colo.

Na chegada a Londres, Rawdon apresenta a cidade à jovem. A passagem da carruagem de Lord Steyne por ela, o mostrar da sua imponente mansão pela câmara e a curiosidade de Becky ao vê-lo, traduzida tanto verbalmente como no olhar da jovem, abrem caminho para algo de importante na relação entre os dois. Em Mayfair, onde reside Matilda, numa cena visualmente trabalhada com a ajuda da câmara, Becky e Rawdon conversam sobre a sua ligação. Embora verbalmente seja ele a

demonstrar os sentimentos é a jovem que é filmada num plano mais elevado, é ela que decide beijá-lo e é Becky que tem a última palavra, incitando-o a tomar uma atitude: «Then it's lucky, Captain, you're a gambling man and no stranger to taking a chance» e correndo depois, para longe dele, enquanto o seu xaile vermelho atravessa o rosto de Rawdon, o que simboliza o amor dela a atravessar irremediavelmente o seu coração e que Nair expressa como sendo: «once again with my love for screen wipes, it was the idea of Becky's shawl crossing Rawdon to reveal him left wanting her.»¹⁰ Mrs Sedley, em conversa com Amelia, acha que é porque: «I thought her a mere social climber. I see now she's a mountaineer.» Miss Crawley, ao saber da notícia do casamento de Becky, sai da banheira, apesar de bastante desnudada perante o espetador, ao ponto de se verem os pêlos púbicos, e apressa-se a ir confirmar a indiscrição de Firkin. O choque foi tão grande que as mensagens anteriores da criada de nada lhe valeram e Miss Crawley desmaia. Mais tarde, quando é informada sobre o passado duvidoso da mãe de Becky, Miss Crawley reage afirmando: «I almost feel sorry for poor Rawdon but I cannot let that girl profit from her scheming.» A reforçar as palavras da condessa de Southdown que expressa a sua concordância, a câmara foca a sua objetiva no cão que estica a pata a apoiar a decisão.

Ao abandonar a mansão de Miss Crawley, Becky, sentada no carro do carvão, tenta manter a compostura e a dignidade perante um Lord Steyne que a observa da varanda, do outro lado da estrada, com um olhar sorridente. Este é notado por Becky que sorri também e que parte a caminho de Baker Street, uma zona de muito má fama na época, o que é confirmado, como se percebe, pelas palavras do carvoeiro. A claridade da rua é, de repente, obscurecida pela partida da carruagem e poderia simbolizar um retrocesso na viagem para o lugar almejado na sociedade que Becky tanto ambiciona, se não fosse o trunfo que confessa possuir na pessoa de um pequenino «ambassador ... with rosy cheeks and blue eyes and probably not too much hair», para grande alegria do marido.

O cabelo de Mrs. Sedley, cheio de flores de tecido lilás como se fosse um vaso ambulante, está muito de acordo com o carácter inconsequente do discurso da personagem, mas muito pouco com a tristeza de Amelia ao saber da partida de George e com a situação pungente e o tom de desânimo do marido quando lhe

¹⁰ Comentários da realizadora no filme.

anuncia a ruína financeira após saber que Napoleão escapou de Elba. No leilão dos Sedley, Rawdon, para agradar à esposa, tenta ficar com o quadro que Becky ofereceu a Amelia, mas é Lord Steyne que remata porque gosta muito da pintura de Francis Sharp. Por isso, o facto de ter sido ele a rematar significa não só que tem mais poder e mais vontade em adquiri-lo, mas também que entre ele e Rawdon é o lorde a ganhar, o que é simbólico atendendo ao que irá acontecer, posteriormente, entre este e Becky.

George usa a carta com o retrato de Amelia que ela pintou para ele, para acender o charuto e, durante breves segundos, vemos o amarelo das chamas a realçar a pintura do rosto da jovem a ser queimado perante o ar desolado de Dobbin. Esta atitude simboliza a sua rejeição da união com ela e foi dada, de outros modos, noutras narrativas fílmicas e, provavelmente, não teria retorno se, em vez de Miss Swartz, aparecesse uma pretendente diferente. Esta Miss Swartz é muito diferente da jovem retratada na obra literária tanto fisicamente como no modo de atuar. Nair refere que: «in a perverse way I wanted Rhoda Swartz ... to be the most beautiful woman». (Nair, 2004: 35) Aqui ela é uma mulher muito pragmática, bastante decidida. Pede a George que se sente ao seu lado e vai direta ao assunto, mas, passado um pouco, ouve-se a ser rejeitada por George porque: «She's not English.» De realçar o facto de Mrs. Osborne, mais tarde, dizer a Dobbin que George pode voltar para o seu antigo quarto que tudo será esquecido, em vez de lhe dizer para voltar para a família, o que significa que a mágoa ficou. Dobbin encontra-se com Mr. Osborne em plena luz do dia e, daí, parte para o copo-de-água que tem lugar num dia de sol. No entanto, Nair coloca o pai a riscar o nome do filho, à luz das velas, destacando na composição os chifres de um veado, símbolo do poder, o poder absoluto que o pai detém e que exerce sobre o filho ao deserdá-lo por este o ter contrariado. O facto de agora ser usada luz artificial e a força visual dos chifres em primeiro plano e a ocupar toda a metade esquerda da tela realça o carácter dramático da situação.

Consideramos que, tal como em *Vanity Fair* de Munden (1998), também aqui é importante analisar a cena que nos é exibida a preceder a do baile a que Becky Sharp e Amelia Sedley vão para compreendermos melhor algumas reações. O que mais deslumbra em Nair é o modo como usa a luz em todo o filme: «Sometimes, however, lighting can be used as a characteristic of the style of a whole film or over a number of scenes - rather than just as a specific light for a specific setup» (Nelmes, 2003: 70). Maravilhoso o cenário natural que temos perante os nossos olhos,

sobretudo em termos de luz, deste dia radioso em que vamos encontrar Becky com os amigos a preparar-se para comer. Não é uma luminosidade que ofusca, mas sim uma que realça as cores, o recorte dos corpos, o brilho das peles mais jovens, a vegetação de aspeto frondoso, as flores que ornamentam os vasos. Começamos por ver Amelia, no centro do quadro, com George e Dobbin a ladeá-la, tendo à frente um arranjo de verdura e, a rodeá-los, a vegetação de um verde vivo ou amarelado que realça ainda mais os tons vermelhos e cremes das fardas e combina com o xaile de Amelia realçando o bordado delicado do vestido. O amarelo do xaile desta combina com o dourado dos ornamentos das fardas dos dois. O toldo tem os mesmos tons do branco e amarelo dos adereços de Amelia. Becky, por sua vez, veste de laranja, assim como Jos, as cores da Índia, o que é mais um antecipar da ação. E, sobretudo, a luminosidade que a cena tem empresta vitalidade a alguns planos, o que está de acordo com a vivência das personagens no seu dinamismo e harmonia, a mesma que é sentida na relação entre as presentes. Jos fez as pazes com Becky e, de momento, nada parece perturbar essa felicidade, nem mesmo a ordem de chamada para a Bélgica que é lida por Rawdon depois de o mensageiro se ter afastado, embora a câmara o continue a filmar, num plano longo, a entrar na sombra do arvoredor, como a sombra que paira sobre a vida de três dos jovens. De destacar o apontamento feminista de Nair não só ao realçar a coragem de Becky que, qual Eleanor de Aquitânia, pretende partir para a Bélgica e de uma destemida Amelia que decide acompanhá-la para ficar ao lado do marido, o que também acontecia à época como é demonstrado por Thackeray, mas também no filme ao questionar na voz de Becky: «why should men have all the fun?». Curiosa a resposta dada por dois homens ao que ela diz referindo-se a Eleanor: o marido apaixonado vê a valentia: «Bravo! And by Gad, if there's a woman alive who could do the same, it's you!», Dobbin adverte-a relativamente ao modelo que escolheu dado que Eleanor foi encarcerada pelo marido. A resposta de Becky «and emerged from her prison to govern England» está em consonância com o seu agir ao longo da narrativa: os meios justificam os fins. Eleanor foi presa mas, tal como Becky, tinha um fim em vista. O objetivo da última é ascender socialmente.

George e Amelia dirigem-se para o baile, que lemos ter lugar a 17 de junho de 1815, a pé. A roupa que esta decide usar lá, pela cor e pelo formato, poderia ter perfeitamente servido de vestido de casamento dado ser em tons de branco lembrando a sua pureza de sentimentos. As tropas atravessam-se no caminho do

casal, o que parece ser intencional da parte da realizadora, visto que parecem surgir inesperadamente da direita do ecrã, propositadamente, para passarem à frente deles e da câmara. Como diz Kawin:

It matters how the actors move in relation to the setting and to each other, as on the stage, but it also matters how they move in relation to the camera and how the camera moves in relation to them. Their ultimate stage is the frame. (Kawin, 1992: 98)

Podemos ver isto como uma metáfora das que, mais tarde, também se vão atravessar no caminho de Amelia sendo uma espécie de presságio. São as tropas que, embora dessa vez vestidas de azul, representando o exército francês, lhe vão alterar o percurso de vida ao roubar-lhe o marido. Antes da aproximação das tropas, vimos, a passar ao lado do casal, dois homens transportando metade de um porco, cortado na horizontal e, a parte virada para o espetador, é a do interior que expõe as costelas e o vermelho do sangue. A imagem empresta realismo à cena e a crueza dela caminha, em perfeita consonância, com a rudeza das palavras que George dirige à mulher e com a acutilância com que Amelia responde. Esta, ao conversar com o marido, refere o desconforto sentido por não conhecer nenhuma das pessoas que irão estar no baile e este aponta-lhe o exemplo de Mrs. Crawley que «is the talk of the town» ao que Amelia riposta: «is that what you would have me? The talk of the town?» que aqui ela usou com um duplo sentido, desvirtuando o que George pretendia dizer com a expressão e o que torna simbólico e irónico, ao mesmo tempo, o facto de Becky, no copo-de-água, ter usado como modelo Eleanor de Aquitaine. Como resposta à observação de Amelia, vemos Rebecca, com um vestido vermelho brilhante, transparente na parte de baixo, e lembrando o fogo

Each costume makes a statement about the character who wears it, and one way to complicate this "statement," or signifying practice, is to use a carefully chosen variety of outfits, which in this context are signs. (Ibidem: 352)

a sair de uma carruagem, dando o braço ao marido e na companhia de um general Tufto muito menos ciumento e mais afável do que o da BBC. George, um pouco mais tarde, dirá a Becky elogiando-lhe o carácter, «You are not like Amelia, Mrs Crawley. Nothing will quench your fire. My wife is different», mas que é revelado também pelo modo de vestir. Como é evidente pela roupa e adereços que usam, Becky e Amelia têm um carácter bem distinto. Não é uma mera coincidência em termos de realização, e é significativo, o facto de quando Amelia e George se dirigem ao baile ser ela a

segurar-lhe o braço caído. No entanto, quando George vê Becky descer da carruagem e Rawdon galantemente estender-lhe a mão, imediatamente estende o braço à sua esposa também para que se apoie nele. É evidente que tal é trabalhado por Nair para dar a ideia de que George não quer ficar atrás de Rawdon no que se refere à etiqueta. As pessoas dirigem-se ao baile por entre um caminho de archotes. O brilho destes dá um tom quente às paredes em frente realçando todos os pormenores. O mesmo irá acontecer, mais tarde, quando Rawdon se despede da esposa numa sala onde o fogo da lareira provoca reflexos nos cabelos de Becky, realçando os contornos dos rostos, enfatizando o preto da roupa de Rawdon contra o vermelho da usada por Becky e dando um tom intimista a uma cena já de si muito emotiva.

Da entrada passamos, imediatamente, para dois braços que deslizam pelo ecrã dando início ao baile e depois mudam de direção como se estivessem a convidar os outros a segui-los. Becky segura na mão o bouquet e o mesmo faz Amelia e as outras damas, por ser tradição à época. A «famous Mrs. Crawley» sobe a escadaria por entre a multidão, e passa por Lady Darlington e Lady Bareacres a quem cumprimenta, mas por quem é ignorada. Algum tempo depois, Lady Bareacres de vestido amarelo-torrado e bordado a dourado, com asas vermelhas nas costas que qual Garuda humilha Becky ao ignorá-la e ao rebaixá-la mostrando-lhe a sua posição social. O salão onde decorre o baile parece ser grande se formos a reparar na altura do teto e nas enormes paredes ornadas de quadros. No entanto, não se tem a visão global do mesmo, centrando-se, quer as pessoas que conversam quer as que dançam, numa das partes do salão, o que imprime à cena uma sensação de claustrofobia. As pessoas estão muito juntas, não há uma fluidez de movimento. Dá a sensação de que o baile foi compactado ali para criar a ilusão de que está um maior número de pessoas a dançar. George e Amelia ocupam, de pé, o centro dum lado do salão, em frente de um gigantesco arranjo de flores e os pares aproximam-se, um a um, e estendem os braços para dar as mãos na frente deles, o que permite observar a dança, as roupas e ao mesmo tempo ouvir a conversa que Amelia está a travar com George. De seguida, é Becky que conversa com o general Tufto nessa mesma posição. Um general Tufto, muito delicado, oferece uma bebida a Becky e, muito cortês, elegantemente, dá-lhe autorização para que acompanhe George numa dança. Nos poucos minutos em que decorre o baile, mostra-se a orquestra, por diversas vezes, os músicos com as suas perucas brancas cheias de caracóis e de rosetas nas

faces para dar à cena um toque Regência. George dança com Becky e ignora a esposa, o que está em consonância com a atitude que tinha tido, em solteiro, ao queimar o retrato que ela tinha pintado para ele com tanto desvelo. Ao ser chamado à atenção, por Becky, para a indisposição da mulher, George negligencia-a com indiferença: «Dobbin's with her» e responde com crueldade à pergunta de Becky: «Shouldn't you have more care of her? Now?» com um «You mean now that yet another rope has come to bind me?» referindo-se, com isto, à gravidez da esposa. Por seu lado, ao disponibilizar auxílio a Amelia, Dobbin pergunta-lhe se: «would you like me to fetch some water? Or a chair? Or a doctor?» A repetição da conjunção reforça o nível de preocupação do amigo e a sua grande solicitude. O seu desvelo é também expresso no tom peremptório com que declara, numa cena já relatada, «you cannot!» à intenção de Amelia de partir para Bruxelas. Mais tarde, Amelia vai acusar o tom ao responder á sua suposta influência sobre ela: «And if I have any authority in this house» com uma rejeição: «Authority? You have none, Sir! Who do you think you are? My father? My husband? You are neither! And I will make my own decisions as to my behaviour!» Contrariamente ao que é dito na narrativa de Thackeray, que o anúncio da guerra só é dado após o baile para não causar o pânico, aqui, tal como em *Becky Sharp* (1935), o mesmo é feito durante o baile porque, visualmente, causa mais impacto. Ao mesmo tempo que o general Tufto avisa que marcharão dentro de três horas, vemos os três amigos, lado a lado, como os três mosqueteiros prontos para a ação, num plano de peito, com Dobbin em primeiro plano, a mesma ênfase que lhe foi dada minutos antes quando aconselhava George a não beber mais.

Continuamos em Bruxelas aquando da partida de Rawdon para a guerra. As lágrimas de Becky parecem sinceras nesta adaptação e nota-se nela uma sensibilidade à flor da pele que contrasta com a frialdade da mesma na obra. Daí que, durante o dispersar das pessoas, no baile, Rawdon e Becky sejam filmados, no centro do ecrã, unidos enquanto a multidão passa ao lado. Rawdon, extremamente emocionado, confessa à esposa todo o seu amor. A expressão deste amor traduz-se nos bens que conseguiu juntar para a deixar confortavelmente na vida e nas palavras apaixonadas que lhe dirige.

As águas do rio desempenham um papel importante no filme porque servem de paralelo a alguns dos acontecimentos importantes na narrativa. A câmara distancia-se, por breves segundos, mais de uma vez, para captar a atenção do espetador para a tranquilidade das águas do rio que, aquando da partida para a

guerra, estão cobertas de belos nenúfares,¹¹ um deles a crescer, como os filhos que Becky e Amelia têm no ventre, e de flores amarelas e rosa, frescas e cheias de vida como os soldados que partem. A sua calma contrasta com toda a agitação que provoca a ida para a guerra e a fuga de alguns de Bruxelas. Após a guerra vemos o mesmo rio. A água, onde a câmara se detém, está agora turva e despojada de flores e coincide com o fim da guerra servindo de metáfora para os corpos que acabámos de ver jazendo no chão, despojados de vida.

A partir para a guerra, vemos soldados, alguns com *kilts*, que depois regressam tocando gaita-de-foles e dando a Amelia e Becky a falsa ilusão de que a guerra está ganha. No campo de batalha, a câmara passa pelos corpos mortos, cobertos de lama, deitados no chão, até se focar no de George para, logo de seguida, o vemos a ser sepultado. Apesar de a guerra só durar sete minutos e de, na opinião de Nair, ser: «a hugely iconic signpost ... because Waterloo changed every character's life»¹², os mesmos são suficientes para vemos o choro e desespero de Amelia, a lealdade de Becky e a sua ternura para com ela, mas também a sua vingança para com Lady Bareacres ao negar-lhe os cavalos e as tropas a partirem. E nesse tempo, vemos também o resultado da guerra nos mortos a serem espoliados dos seus dentes e dos seus haveres, com os cães a rondarem-nos, a mensagem do filho de Mrs. Osborne e a reação à tentativa de reconciliação dele com Amelia, por parte de Dobbin. A própria Nair declarou que «wanted to restore the role of Dobbin as the moral center of the story» (Nair, 2004: 11). A água do rio e o que ela representa faz a transição, a nível visual, entre a morte e a campa de George e a vida, o bebé de George e Amelia.

A cena de Dobbin a despedir-se, porque vai partir para Bombaim, é uma cena criada por Mira Nair e Julian Fellowes e que não vem no livro. Segundo Nair, a mesma serve para falar do amor não correspondido e do homem preterido, um tema tratado no cinema indiano e com o qual a realizadora está muito familiarizada. Passado algum tempo, a transpirar o ambiente da Índia, vemos Dobbin a escrever a Amelia, o cabelo sacudido pelo vento quente, e depois, ao levantar os olhos com ar sonhador, vemos as pulseiras nos antebraços e o anel no nariz de uma jovem mãe, o brinco na orelha do marido, a caminhar por entre as ondas de calor:

¹¹ Sendo uma apreciadora de Guru Dutt, Nair parece ter-se inspirado, para a imagem do lago em Vauxhall e do rio cheios de nenúfares, no filme *Pyaasa* (1957) que, nos seus créditos iniciais, também cobrem a água.

¹² Comentários da realizadora no filme.

We used propane heat bars with gas under the lens to create the heat haze, and shot a little bit of slow motion to slow the haze down, so it felt believable. (Ibidem: 68)

na aridez da paisagem, com a música indiana a acompanhar. Este casal e a criança que destilam felicidade poderia ser o correspondente a Dobbin, Amelia e o seu filho caso ela quisesse corresponder ao amor do amigo e protetor. Passado algum tempo, voltamos à Índia e a um edifício imponente de onde parte uma revoada de pássaros que simbolizam, como animais que percorrem imensas distâncias, a chegada e partida das notícias, neste caso de Amelia. Dobbin, com o cabelo muito comprido e carrapito na cabeça, o que lhe dá um ar nativo, pratica luta o que, de acordo com Nair, foi baseado nos irmãos Fraser que também partiram para a Índia.

A cena em que Becky rebola no chão, em cima de um tapete, e é vista por Lord Steyne, que aparece sempre nos momentos mais oportunos, tem a ver com o que a realizadora pretende e que é:

creating images that speak shorthand. For Steyne to see Becky unpretentiously rolling on ...Again absolute force of nature on the streets was what elicited his attention. And I wanted that very much. That Steyne was on his way going to fall in love with Becky, Becky's joy of living, a joy that he had ceased to have long ago.¹³

A imagem do repuxo emprestando reflexos prateados, ao cair na água, marca a passagem de alguns anos desde os passinhos de Rawdy a conseguir caminhar até ao pai até à sua corrida em adolescente e ao lado do pai a montar uma égua.

Lord Steyne salva Becky da ruína saldando-lhe as dívidas e encosta-se à ombreira da janela numa atitude que é um misto de superioridade e sedução e convida-a a ir a Gaunt House. O marido é perspicaz o suficiente para perceber que os da sociedade a que Lord Steyne pertence não são como eles, mas Rebecca pede-lhe para ser razoável «Now that society is smiling upon us at last.» Curiosamente a tensão que é notória em Becky, na obra literária, relativamente à sua ascensão social:

The ending in the novel reflects the tension that builds up in its latter stages: a tension between the desire to get into high society (the social climbing impulse) and the fear of getting into it (the fear of then being set upon by all the high society ladies etc.). (Goldfarb citado por Leicht, 2007: 2)

¹³ Comentários da realizadora no filme.

na narrativa fílmica é admitida por Rawdon quando diz «I know what we have to win, I'm just afraid of what we might lose». Irónico ser ele a dizer à esposa «keep your eyes opened Becky» quando tem os dele fechados. Becky é uma jogadora mais forte em termos de não ligar às consequências. Enquanto se prepara para receber os convidados em sua casa e, na altura em que já se ouve a sua voz na sala a cantar, vê-se, ainda no quarto, Becky a enrolar o cabelo nos dedos ao ritmo da música. A sobreposição do visual com o sonoro, uma característica de Dutt, no seguimento do que o marido lhe disse: «You are playing with fire, Becky» e, de acordo com a resposta dela: «The cards are in your hand, darling. Must I show you how to play them? ...I am not afraid.», é uma metáfora para o desafio de Becky no sentido de achar que lhes consegue dar a volta, embora não deixe de espelhar o quanto ela gosta de si mesma. Mira Nair refere a admiração que nutre pelo realizador Guru Dutt relativamente à coordenação entre música e movimento: «For me the way Guru Dutt films music and uses music and image in his work has been a great lesson.»¹⁴ Becky ao cantar: «Come with me, and we will go» dirige a mão na direção do lorde e, com o dedo, faz-lhe um gesto para que a siga, dirigindo-lhe a ele as palavras da canção. Daí, mais uma vez a importância da montagem. Quando aparece o filho de Becky, é Lord Steyne que se apercebe da sua entrada e, com um ar de enfado e com as mãos nos ombros da criança, encaminha-o para fora da porta. Becky não exterioriza grande emoção em relação ao filho e muito menos ainda na obra literária. Na narrativa fílmica, quando o filho parte para o colégio, a sua despedida é feita pelo colocar de uma das suas mãos em cima da do filho, embora com o vidro da carruagem a separá-las, do mesmo modo que a sua ambição também a separa de um contato maternal com ele. Nair dá muito importância às mãos e daí elas terem tido, ao longo da narrativa, um papel de destaque, mais do que uma vez.

A música *The Crimson Petal* na cena da apresentação de Rebecca à sociedade em Gaunt House, por Lord Steyne casado com uma mulher que ele força a fazer o que não quer, e «who is as gay as Lady Macbeth» e cujas noras, com quem ele é cruel, são tão animadas como «Goneril and Regan», é, apesar de tantas músicas no filme, na opinião de Nair «the jewel among them.» Lady Bareacres vira-lhe as costas. Os vestidos das damas, em tons de branco e marfim e de fita vermelha por debaixo do peito e luvas da mesma cor, contrastam com o preto de Rebecca «we

¹⁴ Comentários da realizadora no filme.

start with an overhead crane shot and see all these women in white and red clustered around drawings» (Nair, 2004: 71) ou como Nair a imagina: «In comes the black swan and the cluster scatters. Becky tries to join the cluster but is snubbed» (Ibidem: 72). O facto de vestirem todas de igual simboliza, por um lado, a união entre elas como membros da alta sociedade e, por outro, a sua diferença em relação à intrusa que se quer impor e que rejeitam, como a advertiu Lord Steyne: «It's the women who keep the doors of society closed. They do not like outsiders to discover that there's nothing behind them». E, quando a conduz à sala onde Becky vai cantar, lembra-lhe que «you have no friends beyond this door». Tanto Mrs. Sharp como Lady Steyne, a única que permanece na sala para além de três jovens, estão emocionadas com a música que a primeira canta e a segunda toca. Lord Steyne, que tinha aparecido entretanto, diz a Rebecca: «You are through the door.» No início do filme, a porta era estreita tanto física como metaforicamente, mas Rebecca conseguiu, apesar do preço que teve que pagar porque, como diz Steyne, ela ficou com a mercadoria e agora era «too late to query the price».

O mesmo caminho de tochas que vimos à entrada do baile abre alas, agora, para receber os convidados para a festa. Lord Steyne oferece aos presentes o que ele apelida de «ballet Zirnana», uma atração de muito mais curta duração do que o jogo das charadas da obra literária. Uma parte da dança indiana clássica conta uma história, e cada movimento (mudra) seja ele da cabeça, dos pés, das mãos ou do corpo tem um significado específico. No entanto, não é o caso desta e, contrariamente ao que alguns defendem considerando esta dança como típica de um filme de Bollywood, a nós, tanto os trajes como os movimentos se assemelham mais ao que comumente se apelida de dança oriental ou *raks sharki*. Sendo Nair de origem indiana, talvez esta atitude só se perceba porque a dança indiana clássica sendo tão rica, não é fácil de entender e é menos erótica, logo menos apelativa. Após a dança só se veem os homens a aplaudir. As mulheres estão escandalizadas. O mesmo ar de espanto e incredulidade, manifestado pelas damas aquando do baile, é agora igualmente expresso, juntamente com o ar horrorizado de Lady Steyne após a dança executada por Becky Sharp que tinha a acompanhá-la na dança «the duchess of Lancaster, the countess of Slingstone and other great ladies of his lordship's acquaintance». No entanto, Lord Steyne vai ensinar-lhe uma verdade que tem a ver com as regras da sociedade e que representa muito do que se passa neste filme, nas outras narrativas fílmicas e na obra literária: «advantage born in society it is» e que

Becky não possui. Até Lady Jane tem que empurrar o queixo que o marido deixa descair com a estupefação. Rawdon, sem palavras, tal como acontece quando o filho parte, descontente pela grau de aproximação entre a esposa e o Príncipe de Gales, abandona a festa. Lord Steyne, ao perguntar a Becky se está feliz, abre os braços e diz: «I said I would make you Queen of the night and I have». À frente deles estende-se uma rua comprida da cidade, para a qual ele direcionou um dos braços, representando o mundo para o qual ele lhe abriu as portas. Rawdon, ao voltar à sala, vê Lord Steyne a conversar com a esposa e a tocar-lhe o rosto. O modo como o lorde o faz e a ênfase que lhe é dada pela edição: «Editing of course is extraordinarily important and you can change the all focus of a scene simply by staying on one shot one second more than on another».¹⁵ faz com que o marido fique indignado com o que vê e decida partir. A importância que é dada ao quadro que foi comprado por Lord Steyne e que retrata a mãe de Becky está bem patente no destaque que lhe é dado pela câmara em termos de plano e de tempo quando ele lho vai mostrar. O quadro é filmado por três vezes e, da última, durante os quatro segundos em que o espetador se confronta com ele, para além de uma nesga de pintura da parede que com a luz que lhe é dada pela câmara fica exatamente da cor do fundo da tela do quadro e de uma música muito baixa que morre quando o quadro desaparece, nada mais é dito. O grande interesse que Lord Steyne demonstra pelo quadro da mãe e a dúvida sobre a sua infidelidade deixa no ar a possibilidade de ter havido alguma ligação entre eles.

No capítulo doze, Rawdon apressa-se a escrever um bilhete a Rebecca que desconhece que o marido está na prisão só vindo a sabê-lo pela carta que recebe. Lord Steyne confirma-o ao mesmo tempo que vem cobrar a dívida. Curioso o facto de Rawdon o bom vivant, o que conhece as mulheres e o mundo, ter confiança na ajuda da mulher e ser aqui o ingénuo, ao passo que o carcereiro o aconselha a pedir ajuda a outra pessoa. Ao chegar a casa, Rawdon vê Steyne a agarrar a esposa e espanca o Lord atirando-o das escadas abaixo. Visualmente, o afastar do pano que tapava as bailarinas e Becky por Lord Steyne, antes da dança, simbolizava o destapar do que se passava entre ele e a esposa de Rawdon. Daí a pergunta que Lord Steyne dirige ao marido de Becky: «Crawley! What kept you?». A imagem da morte deste amor é

¹⁵ Simon Langton – diretor em *Pride and Prejudice ~ From Page to Screen* Documentary <http://www.youtube.com/watch?v=Kn30-xIVill>, em 10 Setembro 2012

dada pelo fim do verão e início de uma nova estação. O tempo marca igualmente a mudança das estações, a reviravolta e o estado de espírito dos protagonistas:

Of course seasonal changes were the best way to show the passage of time, from a bright sunny room, feeling airy and confident, to a gray dusk in autumn, giving a sense of uncertainty or foreboding. (Nair, 2004: 67)

Quando Rebecca e Rawdon se separam, vemos o chão a ficar repleto de folhas outonais que vão caindo e se vão agitando, revolvidas pelo vento, um grito de desespero igual ao que Rebecca solta por ter perdido Rawdon. O marido atravessa um caminho escuro, por entre as árvores, para logo se abrir, à sua frente, um outro, luminoso, símbolo de uma vida nova. No entanto, a câmara dá-nos um plano que cobre toda a tela do ecrã com um gato, envolvido em imensas teias de aranha e que, segundo Nair, simboliza o fim trágico de Rawdon que «would soon die of tropical fever.»¹⁶ A mesma escuridão que Rawdon atravessa, literalmente falando, é também percorrida por Rebecca ao vaguear nas ruas cinzentas da cidade.

Em Baden Baden, na Alemanha, doze anos depois, vemos Rebecca com um tule com estrelas douradas a cobrir-lhe o rosto. O V que Rebecca desenha no rosto, ao espreitar por entre os seus dedos é, como dissemos no início, também um V de vitória. Entretanto, no Erbprinz hotel, Dobbin com um penteado e bigode que o fazem parecer muito mais velho mostrando, assim, que já passaram alguns anos, e reforçando ao mesmo tempo as palavras: «We have spent enough of our lives at this play», despede-se de Amelia. Esta, com a ajuda de Becky, vai reconsiderar os seus sentimentos. Uma das muitas ironias de Thackeray está no facto de Amelia, que tanto amou, ter sido desprezada pelo homem que idolatrava e Becky, que tantos prejudicou, ter sido «a woman truly loved».

Jos encontra «the beautiful Mrs. Crawley» com lágrimas nos olhos, que parte com ele numa carroça puxada por quatro cavalos brancos «on his way back to India». O final é o colmatar de toda esta feira das vaidades, no enorme e diverso colorido dado pelos tons da Índia onde predominam laranjas e azuis e o amarelo do açafrão, pelo cheiro das especiarias e pela alegria das personagens, até as mais antipáticas na obra literária. A última canção, na Índia, *Gori re* em dialeto Rajasthani, tem a letra de Javed Akhtar, um amigo de Nair, e como ele diz ao jornal *India Today*: «She told me it should convey the idea of a woman who has achieved all that she wanted and

¹⁶ Comentários da realizadora no filme.

found her own voice» (2004: 199)¹⁷, o que parece acontecer pois, é entre música, sorrisos e festa, que termina esta narrativa tão diferente de todas as outras baseadas na obra literária *Vanity Fair*, de William Thackeray. A letra da música é muito importante, sobretudo se a ligarmos à primeira que ouvimos Becky cantar, porque passa a mensagem de que, apesar dos obstáculos, ela conseguiu vencer. Um final muito à Bollywood com camelos, música e dança indiana, com enorme luminosidade e com as tochas de fogo a acompanhar a carruagem de Becky e Rawdon, o fogo que também os iluminava em Vauxhall nos malabarismos e no rio.

A arquitetura de interiores e de exteriores

We were going for the filth, the coal-shoveling and the pigs, laces around the edges of our story, just to make clear that life was proliferating in all directions, to show how much the working classes had to do to allow the upper classes to live like they did. ... It was that approach rather than making anything too pretty. We went for the jugular on color, on the clothing and on the sets. (Nair, 2004: 57)

A maior parte das cenas de exteriores são de tal modo belas e a qualidade da fotografia é tão excecional que parece-nos estarmos a ver reproduções de quadros da época e só não se fica com a impressão de estar lá, no momento em que vemos a obra fílmica, porque a sujidade das ruas da época nem sempre se coaduna com a total limpeza da maior parte dos planos projetados na tela. Neste filme, sobretudo em algumas cenas de exterior às quais Mira Nair deu muita importância, percebe-se o cuidado que houve em mostrar o que a classe trabalhadora tinha que fazer para que outros vivessem confortavelmente. Quando Sir Pitt passa na rua, a caminho da casa da irmã com a intenção de se declarar a Becky, vemos os que têm que apanhar a sujidade que cai. No início do filme, vemos a sujidade, os porcos e os trabalhadores, de diversas raças, a contrastar com a riqueza não só que Lord Steyne ostenta quando se dirige ao *atelier* do pai de Becky, mas também a que iremos ver ao longo do filme:

She appropriately introduces ethnic diversity and urban poverty to her heritage space. On the other hand, she proudly mentions ninety stately homes and the

¹⁷ India Today International, Volume 3, página 199

Regency streets of Bath that supplied sumptuous and flamboyant locations. (Nair, 2004: 57)

Apesar disto, e de algumas outras situações menos cativantes ao olhar, a impressão geral, ao ver o filme, é de luxo, riqueza, ostentação, colorido e vida e nem a casa de Sir Pitt, ao ser descrita, fica muito atrás dessa adjetivação:

The home of Sir Pitt Crawley needed to be extravagant but, at the same time, appear somewhat run-down and neglected and Stanway House was the perfect embodiment of this concept. ... I loved the Indian ochre-colored stone with its feeling of lived-in decay, the George Romney paintings, and the heirloom chinoiserie beds (Nair, 2004: 57)

e, apesar de a primeira impressão ser negativa, ganha outra vida após os cuidados de Becky com a vinda de Miss Crawley. A habitação é em tons claros, tem luminosidade e a sala, onde Rebecca dá aulas às filhas do casal, é encantadora, com imensas janelas que deixam passar a claridade e com a lareira acesa. A elegante decoração da sala, a lareira em pedra clara, a cama de descanso e o tom claro e quente da parede não tem absolutamente nada a ver com a casa de ambiente sóbrio da BBC que já foi descrita.

O exterior de Chiswick Mall está cheio de verdura num jardim bem cuidado como era habitual na época: «As in previous eras, house decoration and garden layout were two obvious ways to demonstrate taste, power, wealth and education». (Jennings, 2005: 9) e a casa dos Sedley com os quadros enormes e luxuosos e que retratam a vida dessa altura, os frisos das portas e lareira ricamente trabalhados também acompanham essa modernidade.

As paredes do interior de Vauxhall têm ricas tapeçarias nas paredes. No exterior, a rodear o lago redondo, vemos, atrás de alguns metros de relva, algumas árvores frondosas, umas de copa redonda e outras que se expandem mais em altura que ultrapassa a da coluna alta colocada no interior do lago. O colorido é dado pelos tons maioritariamente vermelhos das roupas e pelo rosa dos nenúfares artificiais do lago. A cena em Vauxhall tem lugar também à noite. Mas, toda a beleza diurna não parece dar voz às palavras de Charles Dickens quando comenta o absurdo que seria pensar em visitar Vauxhall à luz do dia:

There was a time when if a man ventured to wonder how Vauxhall-gardens would look by day, he was hailed with a shout of derision at the absurdity of the idea. Vauxhall by daylight! ... the House of Commons without the Speaker, a gas-lamp

without the gas — pooh, nonsense, the thing was not to be thought of (Dickens, 1866: 116)

Becky compara a riqueza de Miss Crawley à do rei Cresus, o que está de acordo com o que se vê da casa de Miss Crawley com frisos decorativos nas portas e por cima delas e quadros enormes nas paredes. As cortinas brancas são delicadas e os cortinados são em tons creme. As enormes lareiras brancas têm a pedra ricamente trabalhada, e uma mesa de decoração tem uma águia a servir de suporte numa das duas pernas. O exterior e o ambiente circundante da casa de Lord Steyne é soberbo «Creating the scope and grandeur of these exteriors was crucial to the scene where Becky first arrives on Curzon Street» (Nair, 2004: 59) e o interior é luxuosamente decorado «in Bath, the Holburne Museum was transformed into Steyne's mansion» (Ibidem: 59), e com imensos quadros e, entre eles, os dois que já conhecemos de Francis Sharp de cuja pintura ele era um grande admirador. O interior da casa dos Sedley é em amarelo-torrado e ricamente embelezado de acessórios, como constatamos durante o leilão. Algum tempo atrás no filme, Rawdon passeia ao lado da carruagem da tia e todo o parque está limpo, sem lama, e as árvores são de copa frondosa e triangular. Nair valoriza tanto o espaço exterior que o piano, que pertencia a Amelia e que Dobbin lhe comprou para lhe oferecer, vai ser-lhe entregue no exterior:

Felt strongly that the piano should be delivered during the scene in which Dobbin comes to see Amelia. AND that the scene should be moved to the exterior for this (we have to be careful about how many interiors there are in this film). (Ibidem: 15)

Essa preocupação com o exterior é igualmente sentida quando Mrs. Rebecca Osborne vai ter com o marido a Baker Street. Enquanto conversam na cama e ela lhe anuncia que está grávida, ouvem-se os ruídos exteriores para passar a ideia de que efetivamente, ao lado, é uma rua movimentada e não um estúdio de filmagem. Nair dá de tal modo importância ao exterior que, em muitas situações de interior, ouvimos barulhos de exterior, como sejam risos de crianças ou vozes de adultos, sons de animais, os cascos dos cavalos a bater no chão, para enfatizar o ambiente exterior da época. Nair acrescenta muito do seu cunho pessoal na atenção aos pormenores, como acontece quando coloca o pai de George Osborne a concertar relógios. A sua casa é em tons de verde e tijolo, agradável à vista e com quadros dos antepassados embora com um ar mais pesado do que a de Miss Crawley. Os quadros nesta habitação têm um papel importante porque o cavalheiro é acusado de comprar

quadros para representarem os seus importantes antepassados. Quando o filho de Becky é pequenino, vivem numa zona rica da cidade, apesar de não terem dinheiro. As paredes são em creme e amarelo com paisagens em tons laranja escuro e verde pintadas por Becky. Por um lado, o facto de ser Becky a pintá-las ilustra a sua situação financeira, mas também está de acordo com as suas capacidades artísticas.

Como se depreende pelo exposto, para além de estas mansões refletirem o carácter das personagens, é igualmente óbvio que toda esta ostentação desnecessária é fruto do excessivo e mal recompensado labor da classe trabalhadora.

As roupas, cabelos e acessórios

Thackeray described costumes very well in the book and I tried to use some of his details and build costumes from his guidelines while introducing new textures. ... The silhouettes and shapes were of the era and we used wonderful ruffled seams that were all handmade as there would not have been easy access to sewing machines at that time. With hand stitching and gathering on pieces of fabric we created beautiful decorations on the costumes. (Ibidem: 47)

Beatrix Pasztor, a *designer* de produção do filme, tal como qualquer leitor atento da obra literária *Vanity Fair*, percebeu que Thackeray descreve muito bem as roupas e inspirou-se nele para as que idealizou. No entanto, Nair tentou que as formas e silhuetas fossem da época, embora isso tenha sido feito com bastante liberdade e não seguindo «all the rigidity from the period» (Ibidem: 48). Por exemplo, uma das pinturas em que o filme se inspirou para o vestuário, foi a da Odalisca: Mulher de Algiers, de Renoir, 1870, uma data que não coincide nem com a época que o livro retrata nem com os anos em que foi escrito. Quanto à paleta de cores, Paztor foi beber a sua inspiração à Índia e, como ela refere e como visualizamos no filme, as cores são fortes e quentes:

We used these very strong Indian colors all the way through including purples, oranges, and patterns, while also mixing in the muted English style. I took certain liberties with the decoration; it was a free-flying process. (Ibidem: 48)

sendo que uma das personagens que encarna a Índia naquele tempo, a Índia de Thackeray, é o empregado Bijou que veste roupas tradicionais indianas em tons de

laranja, um colar com uma serpente, como era habitual na época, e uma marca de maquilhagem na vertical de toda a testa até à cana do nariz. Igualmente, os pequenos de Rajasthan do final do filme aparecem com fatos típicos da Índia. Toda esta obra filmica de Nair é cheia de luz, cor e movimento e as roupas, os cabelos e os adereços acompanham ou, por vezes, ditam no filme a tendência e refletem, com a ajuda da câmara e luz, o carácter das personagens. Assim, veremos que contrariamente à obra literária, sobretudo Becky e Amelia têm uma maneira de ser diferente uma da outra, mas mais aproximada do que na obra. Rhoda Swartz, que no livro é tratada como *Venus Hottentot*, aparece muito bem vestida. Aliás, Mira teve o cuidado de nos elucidar, tanto nas entrevistas que deu, como no DVD *The Women Behind Vanity Fair*, que tinha feito questão de que a jovem Swartz fosse a mais bela do filme. O adereço que a irmã de George, que está sentada ao seu lado, usa é bem diferente do que lhe é colocado no tratamento da BBC. A contrastar com todo o colorido exibido pelas personagens no filme, Rhoda Swartz, aqui uma bela jovem, aparece, quando vai ser apresentada a George, com um vestido branco muito delicado e com apontamentos de renda e adornada com um colar e brincos do maior bom gosto e da mesma cor do vestido que a fazem parecer uma noiva romântica. O interesse que Nair tinha em que Rhoda se apresentasse o melhor possível é evidente nas suas palavras: «The dress she wore in this scene was the fifth costume designed for her and the one which I finally approved.» (Ibidem: 35) Para Nair, este destaque é importante porque ela pretende fazer dela a mulher mais bonita no filme para contrariar a ideia depreciativa que passa do carácter da personagem na obra literária:

and the white feathers in her hair—I mean in her wool. She had earrings like chandeliers; you might have lighted 'em up, by Jove—and a yellow satin train that streeled after her like the tail of a comet. (Thackeray, 1848: 246)

Becky, quando é vista em cima do elefante na Índia, e Amelia, quando se dirige com George para o baile, também usam vestuário branco delicado, mas nenhum dos dois transmite a suavidade do de Rhoda. Apesar do vestido poder dar uma ideia de fragilidade, a personagem no filme é bastante moderna e forte sendo ela a dizer a George o que pretende da relação dos dois. O vestuário que Becky e Amelia usam tanto no colorido como no corte está de acordo com o seu carácter e com a situação emocional ou financeira do momento. Por exemplo, os vestidos de Amelia no filme são mais decotados e mais ousados do que na série, o que reflete o seu carácter

menos introvertido e muito mais espontâneo. As personagens vão diversificando as peças de vestuário

There were more than sixty-seven speaking roles in *Vanity Fair* which meant hundreds of costumes were needed. And considering that each outfit involved many layers, the sheer volume of clothing was staggering. (Nair, 2004: 52)

e, como é difícil encontrar roupas da época com qualidade, Paztor reutilizou peças já usadas:

It was hard to find good pieces ... Secretly I was reusing, or recycling, pieces of clothing, especially the pieces that were worn underneath because they were not seen. (Ibidem: 51)

Amelia, quando é visualizada na rua com o pacote de camisas que vai levar ao filho, não usa nenhuma joia e veste num tom escuro. De igual modo, a maior ostentação tanto a nível visual como, aparentemente, em riqueza da roupa, cabelos extremamente elaborados e acessórios é a que nos é apresentada durante o baile e quando Becky é apresentada à sociedade porque também são duas situações que para esta têm muita importância. Os elementos masculinos usam imensas peças de roupa sobrepostas e George, Dobbin e Rawdon, quando vestem os seus «magnificent military uniforms» (Ibidem: 47) usam um colar em tom de bronze e de forma semioval o que vem na linha do visual no filme que sobressai, pelo seu colorido e exuberância, de todas as outras narrativas fílmicas, pela diferença. Jos usa roupa muito colorida, por vezes às riscas, também com camadas sobrepostas e é, no nosso entender, a única personagem que usa vestuário pouco de acordo com o seu carácter tímido, mas é justificável porque as mesmas estão de acordo com a sua vivência na Índia.

Os penteados das personagens femininas, são extremamente elaborados, rebuscados e estilizados, já foi referido um deles de Becky com o feitio do V de Vanity, assim como os imensos acessórios que enfeitam o cabelo e que consistem em plumas, penas, lenços e joalharia, o que lhes dá um ar de modernidade tão de acordo com o carácter que Nair pretendeu imprimir às figuras. O maior ou menor uso de joias reflete o poder económico das personagens nesses momentos. As perucas, tal como em Thackeray, também são usadas, e a brancura e alisamento impecável como as dos criados de Miss Crawley, ou completamente desalinhada e de uma cor escura e baça como a que Horrocks usa, estão de acordo com o nível social, económico e de comportamento dos donos.

Em todo o filme é notável, a nível visual, a influência da Índia e, por isso, as roupas, cabelos e acessórios não são indiferentes a essa tendência. Julgamos que uma frase que expressa bem o modo como Nair abordou a obra é a usada por Shicore, que trabalhou com a realizadora, quando diz: «We've stretched the period, though, played with it, and enjoyed it». (Ibidem: 54)

Capítulo IV

Perspetivas pós-modernas de *Vanity Fair*: uma comparação possível entre a série e o filme

A *BBC* (1998) e a fuga ao tradicional no *costume drama*

A familiar litany of criticisms has emerged, which notes that all dresses are new, all clothes either pristine or ragged, and all teeth implausibly white. It is clearly the case that a certain look became central to the BBC's tradition of serialised classics. (Thompson em Taylor, 2004: 158, 159)

Os *costume dramas* são muitas vezes criticados por só transmitirem o belo e o perfeito, o imaculado. No entanto, Marc Munden não assume essa tendência ao mostrar a fealdade ou algumas particularidades físicas ou de caráter menos atraentes de algumas personagens. Assim, as alunas de Pinkerton não escondem as borbulhas da testa, típicas da idade é certo, mas nem por isso cativantes. Da mesma forma, a total falta de dentes superiores na parte frontal, que o sorriso e o baton realça, na mulher de Vauxhall, os gigantescos dentes de Sir Pitt escurecidos pelo uso do cachimbo e, talvez, falta de higiene, assim como os dentes cavaleares que se projetam para fora do lábio superior da mulher que passeia no parque são também destacados, pela câmara, o que contraria o que era habitual no *costume drama*. Por seu lado, os lábios molhados de saliva de Sir Pitt, ou o seu enorme olho direito revirado, parecem ser o resultado da tendência para a caricatura. A esposa de Sir Pitt é apresentada, enquanto usa papelotes no cabelo, contrariamente a uma das personagens de *Little Dorrit* que se preocupava unicamente em estar bela, porque o que interessa é a fidelidade à época.

Instead the six-part serial is characterized by a disrespectfulness and coarseness rarely seen before in a classic television adaptation. Whereas Becky Sharp as a brilliantly manipulative modern anti-heroine can be interpreted as a departure from the 'conventional' female heroines of the costume film, it is especially the audiovisual language in which the story is told that disrupts the stylistic spectrum of heritage films by using a whole range of almost alienating effects (cf. Whitley 1998). In adopting this language, *Vanity Fair* does not only carry the deft satire inherent in the literary source text with it, but can also be interpreted as a parody or satirical

expansion of conventional heritage aesthetics. (Held em Voigts-Virchow, 2004: 119)

Esta fuga à beleza tradicional é visível logo no início da série, que se inicia com uma cena grotesca e repulsiva, na qual a mulher «à Rubens», Miss Murphy, que Francis Sharp usa como modelo e que em vez de «hold the ... pose» revira o dedo dentro do nariz de modo ostensivo. Outra situação também invulgar neste tipo de minisséries é protagonizada por Tinker. Esta, quando se vai deitar na cama da primeira esposa de Sir Pitt, já falecida, na companhia de Rebecca, não se coíbe de disfarçar ou controlar a flatulência. O carnavalesco tem lugar, pouco depois, em Vauxhall, na figura do equilibrista, pela maquilhagem que usa e pelas caretas exageradas que faz.

A caricatura é levada ao extremo na figura de Lord Steyne, mas de um modo mais notório na figura de Sir Pitt:

Allusions to the grotesque in its broader meaning, in particular in its association with caricature and the accompanying references to animal features, as well as in its combination with the disgusting, can also be detected in the audiovisual representation of several characters. (Held em Voigts-Virchow, 2004: 120)

Vemo-lo a compartilhar as enormes tripas e de aspeto repugnante que são servidas aquando da chegada de Becky a casa dele, na cidade, e o ruído que Tinker faz, com o prazer da antecipação, é quase tão desagradável como o que Sir Pitt faz ao sorvê-las e isto a par da repugnância que elas causam, à medida que vão escorregando no prato como se tivessem vida própria, o que as torna ainda mais nojentas. Sir Pitt prova já ser tendencioso para com Becky, pois a quantidade de tripas que dá a Tinker é manifestamente inferior à que dá a «Miss Governess», para além de só a convidar a ela a beber. O desagrado da «Mrs. Charwoman», das duas vezes, é notório pelos trejeitos que imprime ao rosto, revirando as lábios e olhando-o de lado. Becky agradece com um «I hope I shall always give satisfaction, sir» a que Sir Pitt, com a sua maneira de ser brejeira, dá um duplo sentido: «Satisfaction? Yes, indeed».

A câmara, ao aproximar-se do cão de Bute e ao transformar a sua cabeça numa que tem o triplo da do homem, acrescenta-lhe uma maior ferocidade e dá razão ao dono que o considera um Lancelot, o seu valente guerreiro, capaz de derrotar todos os outros. Outro momento caricato ocorre quando os familiares se entretêm a jogar o jogo da argola, *quoit*, com a ajuda de Brute, o cão. Passado algum tempo, Munden, ao projetar, lado a lado, a cabeça do cão e a do homem, que ficam do mesmo tamanho, num grande plano, coloca o dono ao nível do animal, em termos de

inteligência. Até os nomes são semelhantes: Bute e Brute, como o dono lhe chama. Por outro lado, o modo como Bute fala com o animal, como se fossem dois companheiros, é jocoso e a utilização do grande plano ainda reforça mais essa ideia de imbecilidade. É para o seu «beauty», o seu «love», entenda-se «the best dog in the world», que vão todos os seus afagos. Bute só se preocupa com a caça e a bebida e procura refúgio na comida, que enfarda sofregamente, quando não pode usar o cão como interlocutor para fugir às acutilâncias da mulher para com Rebecca. A cena em que Rawdy fica sozinho à mesa com o avô e em que este lhe dá a beber vinho tem tanto de invulgar como de degradante. Assim que o adolescente leva o copo à boca, depois de já ter bebido outros, vomita tudo para cima da mesa. O rosto do avô de Georgy, Mr. Crawley, é filmado em grande plano e de cima para baixo e o passar da câmara repetidamente do rosto dele para o tenro rosto do neto, que também é filmado em grande plano, agudiza o contraste e realça a brutalidade da cena. Uma outra situação que retrata provavelmente mais a estupidez do que o grotesco é aquela em que Rawdon e a esposa tentam convencer Miss Briggs de que o seu rendimento pode ser triplicado. Também aqui, o grande plano que é dado ao rosto de Miss Briggs, que ao sorrir faz lembrar a nível físico a rainha de copas do livro *Alice no País das Maravilhas*, enfatiza a ingenuidade da personagem.

O aparecimento de Sir Pitt em cena é muitas vezes usado para dar voz ao grotesco, servindo-se o realizador, por exemplo, do jogo da luz e das sombras que agigantam a figura do homem e dos cães e põem em realce o tique, a nível da vista, quando este visita Becky no seu quarto em Queen's Crawley. A atitude de Sir Pitt não destoa da atitude que observamos na mulher sentada na cama cheia de louça, completamente impassível, a suspirar, enquanto os seus dois cãesinhos lhe vão roubando a comida. Mais tarde, Becky, em casa de Matilda, toca piano para os presentes e, enquanto a ouvimos tocar, vemos a porca preta a comer a erva em frente à casa e Lady Crawley na cama, morta. O modo como a porca preta é visualizada, e os momentos em que isso é feito, sendo que um deles coincide com o plano que mostra o grau de degradação da esposa de Sir Pitt, é importante porque, a par do modo como o marido reage quando Horrocks lhe anuncia a morte da esposa, caracterizam muito bem o carácter grotesco da personagem. Como Cardwell diz referindo-se a Andrew Davies: «but it is the way in which he manipulates significant details within that formal structure that reveals his talent as a writer and adapter.»

(Cardwell, 2005: 73) Mas a porca preta não está só relacionada com Sir Pitt. Como refere a mesma autora,

the hog who snuffles in the mud at the start and end of several episodes, its grunts and snorts dominating the soundtrack, is connected with various characters by direct cuts from it to them or vice-versa. (Ibidem: 73)

Quando Sir Pitt se declara, a câmara dá-lhe um grande plano ao rosto deixando, deste modo, apreciar novamente o seu olho esquerdo quase fechado ao ponto de formar uma linha e o direito bem aberto, dá-lhe um ar teatral. Isto, juntamente com o facto de o vermos de joelhos, a pedir a Becky para ser sua esposa, dão à personagem um grande sentido caricatural:

At the appropriate moment in the proposal scene, Thackeray recalls this ludicrous portrait: kneeling before the girl as he makes her his offer, Sir Pitt 'leered at her like a satyr'. (Catalan, 2009: 55)

Após a rejeição, Sir Pitt dirige-se a casa e, à chegada, a câmara faz planos completamente anacrónicos das atitudes que toma ao sair da carruagem e a dirigir-se ao quarto, da violência a abrir a porta e do atirar com os livros e outros objetos ao chão de modo a dar a ideia da sua confusão mental e da sua devastação. O mesmo é acompanhado, a nível auditivo, pelo que ele vai dizendo, barafustando, pelo estrondo da porta a abrir e pelo ruído das coisas que ele atira ao chão, a cair. Enquanto isto acontece, Sir Pitt tem um rosto de fúria. De repente, a câmara faz um grande plano de uma peça de roupa íntima e extremamente delicada de Becky com que ele se depara e dele a levá-la ao rosto. A música para e, durante o tempo em que Sir Pitt diz o nome de Becky, por cinco vezes, primeiro a suspirar e depois a gritar, o único barulho que se ouve é, primeiro o dos corvos e depois o da porca e, nos últimos momentos, visualizamos a mesma paisagem que nos apareceu com a chegada de Becky e Sir Pitt a Queen's Crawley, mas, desta vez, sem os dois corvos. Isto, poderá simbolizar, que os dois corvos no cimo da árvore representavam Becky e Rawdon, que agora já partiram e a porca preta, símbolo da gula, mas também da ignorância e confusão, e que agora é focada de modo a parecer ter metade da altura da casa, fica a ser a única companhia de Sir Pitt a quem afinal ele dava mais apreço do que à mulher. No entanto, por vezes, acontece ver um gesto delicado que contrasta com o grotesco, como aquele em que Sir Pitt Crawley, ao levar ao rosto a roupa de Becky, se assemelha à Besta de Cocteau, em *la Belle et la Bête* (1946), quando afaga o rosto com a coberta da cama onde Belle esteve deitada. Assim, este gesto tão

delicado, numa personagem tão rude, funciona como um lembrar de que os feios também têm sentimentos embora, no caso de Sir Pitt, seja sobretudo o seu aspeto pícaro que sobressai, o que não se sente com a Bête de Cocteau.

Em Pumpernikel, na Alemanha, os olhos a brilhar de gozo do tratador, a língua toda de fora, enquanto projeta o forte jato de água na direção de Jos que está completamente nu com as opulentas nádegas a abanar, enquanto se vai virando com uma postura acobardada, funciona como metáfora da sua relação com Rebecca e que vai levar à sua destruição, ao mesmo tempo que constitui um momento hilariante. Jos tem uma atitude de falta de coragem: o outro goza com ele e ele encolhe-se e deixa, o outro ordena: «recht», «links», e Jos mendiga por favor e dobra-se, como se dobra sob todos, exceto sob os lacaios, os que considera inferiores, como Isidor.

The representation of the human body in a distorted manner in combination with the exaggerated visualisation of a person's clumsiness are striking elements in the depiction of short, fat figures like that of Amelia's brother, Joseph Sedley. (Held em Voigts-Virchow, 2004: 121)

Nesta série, o que desperta mais a atenção e chega, inclusivamente, a chocar, é a ênfase dada aos gestos e comportamentos de muitas personagens. Neste ponto, os planos invulgares dados pela câmara são de capital importância:

The predominant modern dynamic camera style in *Vanity Fair* is defined by the use of panning shots, crane shots, unusual camera angles, in combination with the unconventional use of the wide-angle lens, rapid movements as well as a preference for close-ups which is not limited to the faces of the protagonists. (Held em Voigts-Virchow, 2004: 121)

O inaudível e o não observado chamam a atenção no filme *Vanity Fair* de 2004

At a visual level, the film is an eye-catching celebration of India that encourages the viewer to become, like the film's heroine Becky Sharp, "enraptured with every scent and flavour of the East." The effect of a visual paeon is achieved by filming key scenes in India, such as the colorful marriage sequence set in Rajasthan that closes the film; *Vanity Fair* also includes images of the cosmopolitan Vauxhall Gardens, filled with peacocks, vibrant silks, and a multicultural crowd, which depicts London as a cultural melting pot, challenging other costume dramas that have been

criticized for presenting an entirely Anglo-Saxon population in their re-creation of past eras. (Machalias Hopton, 2011: 52)

Nair imprime uma sensibilidade e um *glamour* ao filme (2004), que adaptou, que destoa da rudeza e do grotesco da BBC, extensível à maior parte das situações e a muitas das personagens e que tem o seu expoente máximo, na série, na figura de Sir Pitt. A juntar a isso, e como porta de entrada para a diferença entre as duas narrativas, basta atentar nos primeiros cinquenta segundos da BBC e nos primeiros quatro minutos do filme, tanto a nível visual como a nível auditivo, mais concretamente no verbal e no musical. A música inicial do filme, «She walks in beauty», e que acompanha os créditos iniciais, tem uma sonoridade muito agradável e cativante e não vem na linha da música da BBC que um autor denomina de «cross between a mariachi and a colliery band» (Dunkley citado por Held em Voigts-Virchow, 2004: 121). De igual modo, a grosseria de linguagem do pai de Becky e dos gestos do modelo que posa para ele, deste início da série, indis põe-nos fisicamente e o filme, com o colorido e beleza das imagens dos trinta segundos já referidos e com a grande suavidade da música, purifica o ambiente retratado na série. Claro que a passagem de Lord Steyne pela rua povoada de fauna porcina e de bêbedos, entre outras figuras menos agradáveis, não encanta visualmente. No entanto, a visão que temos desta pequena Becky a brincar com as suas marionetas, perante o olhar risonho e o aspeto sóbrio do pai, entenece, enquanto a pequena Becky da BBC inspira pena e, nem quando Lord Steyne aparece é apagada, porque no filme ele é polido e refinado. No que concerne a esta cena inicial, já foi mencionada, noutro capítulo, a importância que ela tem no desenrolar da narrativa, e serve de justificação para as atitudes de Becky em adulta:

By showing Becky as torn between her dead mother's memory, her father's fecklessness, and Steyne's wealth, Nair makes it clear that women like Becky must scheme to survive in a world ruled by men. Nair's depiction of Steyne skillfully conveys Thackeray's feminist insights. (Kranz, 2008: 45)

O que foi exposto demonstra que a linha que a BBC pretende dar à sua narrativa é muito diferente da que Mira Nair ousa imprimir à sua. Daí Held achar, numa análise à primeira, que ela se caracteriza por: «a disrespectfulness and coarseness rarely seen before in a classic television adaptation». (Held em Voigts-Virchow, 2004: 119) Carolin Held entende, tal como nós defendemos, que a minissérie é uma sátira à

sociedade da época e que pretende, visual e verbalmente, retratar as mesmas ideias escritas por Thackeray.

No filme, a obra sobre a qual agora nos estamos a debruçar, Sir Pitt é uma figura mais refinada e menos boçal que o da BBC e a entrada de Becky na sua casa de Queen's Crawley, a única que nos é permitido ver, mostra logo, através das cadeiras que fazem parte do mobiliário, que estas são personalizadas, não como consequência de egoísmos cruéis, mas para dar um toque mais familiar à decoração. Quando Becky entra na primeira sala que visualizamos, reparamos que as costas das cadeiras têm escrito em latim o nome de alguns membros da família mais importantes, como seja o pai, a mãe e o filho. A aproximação de Sir Pitt aos filhos é bem diferente do que nos é dado ver na série da BBC. Aqui, vemo-lo a jogar às cartas com o filho (o que aliás acontece também numa das narrativas fílmicas mais antigas) e vemos o filho Pitt concertar-lhe a peruca, que o mesmo personagem na BBC não usa nunca, aquando da chegada de Miss Crawley.

Existe, ao longo de todo o filme, um colorido e um exotismo nas cores, nas danças, nos animais, especialmente em Vauxhall e no final, que é a assinatura de Mira Nair e a que não é alheia a sua ascendência asiática, mas sobretudo a influência das colónias mencionadas por Thackeray na obra:

I suppose one of the key elements to the look of Regency England was references that came from the colonies — the Indian, the North African and even the Chinese influences. I surrounded myself with these references that reflect the colors and the vibrancy of all those influences. This was something that we felt was very important to convey in the film. (Nair, 2004: 57)

O tratamento que é dado às personagens é muito diferente no atenuar dos aspetos negativos das mesmas em relação à obra literária e à minissérie da BBC. Na minissérie da BBC há um enfoque na rudeza e no grotesco ou caricatura das personagens, tanto verbal como visual, para o que contribuem os frequentes e extremos grandes planos ou o plano em contrapicado ou de baixo e que acentuam as suas características.

No filme, a comida é muito mais refinada, tanto em casa dos Osbornes como de Sir Pitt, onde, para além de uma enorme ostra e dos pratos de sopa, nada mais nos é mostrado. Não somos incomodados pela exposição ostensiva de cabeças, pernas ou garras de animais, porque o impacto é dado a outro nível. Miss Matilda é

delicada nos gestos, embora conserve a língua afiada e o seu cãozinho, de corpo esguio como a dona, é

vítima do seu carinho. Efetivamente, a comida que o sobrinho Pitt lhe oferece a ela vai para o seu canino, embora não tanto para o presentear, mas por desfeita a este representante do sexo masculino.

Amelia é alegre, muito mais divertida e espontânea, o que é acentuado pelo vestuário e acessórios que usa, pouco dada a choros e, quando se vê na obrigação de ter que reagir para sobreviver, deita as mãos ao trabalho e é vista a cuidar da sua agricultura. Embora Becky não dê ao filho a atenção que ele merece, nem sequer quando este começa a dar os primeiros passos de criança, não é vista a tratar o filho com rudeza. Quando ele parte, ela aproxima-se da carruagem e sobrepõe as suas mãos às dele por cima do vidro, que como material rígido e frio, simboliza, visualmente, a distância que os separa na vida e que a leva a tão docilmente obedecer a Lord Steyne. Em Bruxelas permanece com Amelia, ao contrário do irmão que a abandona, e permite-se abraçá-la para a confortar. É uma alpinista social mais sensível do que a anterior, e esta delicadeza, do agrado de Nair, é emprestada pela atriz escolhida e também pelo desejo de atingir um público maior e diferente:

Besides, if Reese played Becky, I knew young audiences in America would discover Becky Sharp — and my schoolgirl love for this great banquet of a novel would come full circle. The first and only writer I thought of to make my vision come to life was Julian Fellowes. (Ibidem: 12)

Uma outra das diferenças que é encontrada entre as duas narrativas prende-se com o relevo que é, visualmente, dado à Índia em Vauxhall, mas também no final quando Becky vai para lá com Jos e que é confirmado pela própria Nair:

I'm trying to make a case for shooting a few scenes in India because I think it will open up the film a whole lot: a fab change of place and light for us to truly understand the impact of the colonies, how far away and utterly different it was from England. (Ibidem: 12)

A personagem Sambo,

a name given pejoratively from the eighteenth century onwards to those assumed to be of African descent. It erases the individual's identity and creates a generic name that can be given to all black replacements. (Ingham, 2000: 30)

que o filme, com a sua abordagem anti-racista, altera para uma outra de nome Bijou (jewel), não é visto a falar, pelo que as suas posições e sentir são expressas através do olhar e dos gestos, alguns exagerados, como quando empurra o outro criado para

ser ele a servir Becky que demonstra interesse pela Índia. Na BBC, o criado dos Sedley tem algumas falas, mormente para criticar Becky, mas aqui, e de acordo com Hopton, a sua presença, somente feita de linguagem não-verbal, tem o objetivo de chamar a atenção para a analogia que se estabelece, quando se fala das colónias, entre linguagem e civilização. Bijou serve, igualmente, o propósito de representar a ausência física ou ideológica dos criados nos *costume dramas*:

Bijou serves an obvious ideological purpose; to emphasize the invisibility of servants in most costume dramas, as well as to draw attention to the colonial link made between language and “civilized” status: the character has no speaking lines in the film. ... While Bijou has no dialogue, close-ups of his face demonstrate that he is easily able to interpret the dynamics of the social interactions taking place.

(Malachias em Hopton, 2011: 49)

Como Higson refere, o papel do criado neste tipo de narrativa tem, muitas vezes, pouco mais do que uma função decorativa, um ícone desta época que realça os prazeres que estas classes se permitem adquirir:

In many more cases, however, servants seem to figure as little more than authentic period props, heritage decoration – and may in that respect underline the pleasures of the leisured classes they serve. (Higson, 2008: 27)

Igualmente, o filme deu também uma força a Rhoda Swartz que esta não tinha. No seu encontro com George Osborne, é ela que controla a situação, antecipando-se-lhe ao declarar perceber as intenções do pai do jovem e ao revelar as suas próprias, o que não era habitual à época. Como Amelia refere na série, Becky não tem uma mãe que cuida dessas coisas por ela e, daí, ser ela, também, a aproximar-se verbal e literalmente a Jos. Nair pretendia dar relevo a Rhoda pelo que quer que nós a vejamos como a mais bonita e muito bem vestida. Daí que ela apareça não só diferente visualmente, mas também em personalidade. Como demonstrámos, Nair pretende fazer destas mulheres, pessoas emancipadas que lutam para sobreviver num mundo dominado por homens e onde nada lhes era perdoado socialmente. A sua personagem mais determinante é Becky, mas Amelia e Rhoda são igualmente mulheres corajosas, bem diferentes das figuras aparentemente ingénuas ou de aspeto superficial das da BBC. O papel forte de Becky, dotado de uma atitude moderna e arejada que Reese Witherspoon empresta à narrativa, a par de um filme trabalhado por uma grande maioria de mulheres, faz dele, como diz Cartmell, um alvo para o legado da emancipação da mulher do qual Becky é a maior representante:

The title *The Women behind Vanity Fair*, the pride in a production team dominated by women, and the clear focus on a streamlined Becky Sharp as a protofeminist and contemporary woman make clear that the film addresses the heritage of female emancipation. (Cartmell, 2007: 132)

Foram delineadas algumas diferenças relativamente à série, o que faz das personagens deste filme pessoas diferentes e, no capítulo dedicado ao filme e ao livro, percebemos que, embora não tanto nas falas, mas sobretudo na ação, as diferenças no visual também retratam um carácter mais ou menos vincado ou egoísta, como menciona Thackeray, referindo-se à maioria deles. Pensamos que a aspiração maior de Mira Nair está resumida nas palavras que profere no DVD: «I hope that I have done some justice to Thackeray's great banquet of a novel.»

Conclusão

Melodramas of necessity manipulate detail,
visual style and music to convey emotions
the characters are not permitted to express

(Bruzzi em Turner, 2002: 256)

O visual e o equilíbrio são duas das palavras seguramente mais usadas hoje em dia a todos os níveis. O visual está presente em cada momento da nossa vida, através da imagem que veiculamos para o mundo, pelo modo como vestimos ou de algum modo nos exprimimos. No entanto, mesmo que a imagem que se pretende passar não seja das mais comuns, terá que haver sempre algum equilíbrio mesmo que esse seja feito através de imagens de algum modo invulgares no plano visual ou sonoro.

Thackeray usou diversos recursos, a nível do visual, na sua obra *Vanity Fair* e, apesar de alguns deles poderem de algum modo chocar pela mensagem que passam, é inegável que o todo é coerente e muitíssimo bem conseguido ou não fosse esta obra considerada a melhor obra inglesa do século XIX. O facto de Thackeray ser muito visual na sua escrita, ser um excelente conhecedor do ser humano e dos motivos que o movem fez, igualmente, com que tantas vezes a sua obra tenha sido adaptada. Essa sua capacidade leva-nos a perceber o que está por detrás do carácter das suas personagens e a compreender o modo como agem, como vestem e do que se fazem rodear. Entendemos que é impossível dissociar esses elementos e que é extremamente estimulante tentar perceber como é possível concretizar isso através da narrativa fílmica levada a cabo por muitos realizadores, mas, mais concretamente, por Marc Munden em 1998 e Mira Nair em 2004.

Assim, começámos com uma breve introdução sobre os motivos que nos levaram a trabalhar esta obra, a nível visual, e que foram abordados na introdução e resumidos nas palavras anteriores. Quando é feita a análise de uma adaptação de uma obra literária, é impreterível começar pelas teorias de adaptação para que possamos perceber qual o melhor método a adotar e traçar o caminho a seguir e foi por aí que começamos o subcapítulo 1a. Baseando-nos em alguns dos diversos teóricos que tentámos analisar, chegámos à conclusão de que a questão mais debatida é a da fidelidade à obra literária e que não há um consenso quanto à

possibilidade ou não de se ser fiel. De entre as diversas teorias expostas, uns entendem que, a partir do momento em que se começa a ler a narrativa literária, se deixa logo de ser fiel, porque cada um faz a sua própria interpretação da obra, enquanto outros continuam a achar que a fidelidade é algo possível. Outros, ainda, entendem que ela pode ser conseguida, mas só até certo ponto. Para percebermos como se articula a passagem da obra literária para as narrativas fílmicas, decidimos partir para uma análise intertextual. Daí termos concluído que a completa fidelidade é impossível a partir do momento em que passamos da escrita para o visual e que, embora as narrativas fílmicas tenham seguido, em parte, a obra no que diz respeito aos diálogos, sobretudo a BBC, a nível do visual tentaram mostrar muitos aspetos focados pelo autor reinventando a obra através de uma nova leitura.

Atendendo a que o aspeto mais importante do nosso trabalho se prendia com o estilo visual, achámos pertinente perceber de que modo é que o este condiciona ou não a autenticidade histórica e se é importante ser verídico ao transpor uma obra para a tela, não só no que se refere ao contexto histórico, mas também no que diz respeito à narrativa literária e foi o que tentámos fazer no subcapítulo 1b. Contudo, chegámos à conclusão de que quer se pretenda essa fidelidade num maior ou num menor grau, a questão do orçamento tem sempre peso. Salvo raríssimas exceções, como é o caso de algum realizador sem problemas financeiros, o orçamento condiciona sempre. E, mesmo quando se dá o caso de haver dinheiro suficiente, nem sempre são encontradas as condições para se realizar do modo que se pretende, porque há diversas condicionantes a ter em consideração.

Thackeray, como sabemos, teve a sua obra literária *Vanity Fair* várias vezes adaptada a diversos meios. Daí entendermos ser interessante e um ótimo ponto de partida analisar algumas dessas versões fílmicas, foi o que fizemos no subcapítulo 1c.

No capítulo II, partimos então para uma observação ainda mais aprofundada do modo como Andrew Davies, ao adaptar, e Marc Munden, com os que o apoiaram na realização, fizeram o tratamento da obra, a nível visual, na minissérie (1998). Dado que a minissérie tem a duração de cerca de 300 minutos, houve tempo para trabalhar muito dos recursos usados pelo escritor, nomeadamente a sátira, em meados do século dezanove.

Do mesmo modo, e após diversas visualizações do filme que Julian Fellowes adaptou, tentámos perceber como é que Nair e a sua equipa, maioritariamente

feminina, conseguiram concretizar o filme *Vanity Fair*. Atendendo a que a obra literária se estende por cerca de 800 páginas e que um filme tem uma duração mais ou menos limitada, tentámos perceber se Nair conseguiu cobrir toda a obra. De facto, embora tenha deixado de parte algumas personagens e um ou outro aspeto secundário, a narrativa literária é abarcada pela realizadora.

Após o capítulo III, foi tentada uma análise de alguns aspetos que sobressaem na comparação entre a série e o filme. Para além da extensão temporal das narrativas ser muito diferente, as abordagens também o são, embora ambas se tenham evidenciado por terem conseguido fazer uma adaptação marcadamente diferente - a BBC pelo seu tom vincadamente irónico, satírico e carnavalesco conseguiu-o, socorrendo-se nitidamente de um tipo de música nada habitual no *costume drama* e com técnicas cinematográficas, como sejam, o excesso de planos aproximados, o passar destes para outros à distância, de imediato, com a ajuda da montagem e também socorrendo-se do *crosscutting*. Tanto no filme como na minissérie sobressai o visual, embora de um modo completamente distinto. A minissérie tem uma aproximação proto-feminista. Aliás, a equipa também é maioritariamente feminina tal como a realizadora. Becky Sharp é menos insensível do que na série e na obra literária e a personagem Amelia é mais corajosa e empenhada em resolver os seus problemas. Ambas as narrativas dão voz ao que diz Bruzzi no início desta conclusão, ou seja, os dramas usam o estilo visual, o detalhe e a música para extravasar emoções que não são permitidas às personagens no drama e, como ficou bem patente, nas narrativas analisadas.

Assim, e para concluir, parafraseando, embora num grau muito mais singelo, as palavras de Mira Nair, esperamos ter dado um pouco mais de relevo quer à obra literária quer às narrativas fílmicas de *Vanity Fair*, de William Thackeray.

Bibliografia do autor

- THACKERY, William Makepeace (2012). *Vanity Fair*, London: Penguin English Library.
- THACKERY, William, & SAINTSBURY, George (1847). *Vanity Fair: A Novel without a hero (illustrated)*, Oxford: Oxford University Press.

Bibliografia citada

- ABC-CLIO (Eds.), (1990). *Video rating guide for libraries - Volume 1*, Santa Barbara: ABC-CLIO (Eds.)
- ALTICK, Richard Daniel, (1978). *The Shows of London*, Harvard: Harvard University Press.
- ANDREW, Dudley (1984). *Concepts in Film Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- ANTÓNIO, Lauro (1995). *Vergílio Ferreira: cinquenta anos de vida literária*, Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- ANTÓNIO, Lauro (2004). *Temas de Cinema*, Lisboa: Dinalivro.
- ASHBY, Justine (2000). *British Cinema: Past and Present*, London: Routledge.
- BARNWELL, Jane (2004). *Production design: architects of the screen*, London: Wallflower Press.
- BARROW, Sarah, & WHITE, John (2012). *Fifty Key British Films*, New York: Routledge.
- BERRY, Sarah (2000). *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- BLUESTONE, George (1957) *Novels Into Film*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- CARDWELL, Sarah (2005). *Andrew Davies*, Manchester: Manchester University Press.
- CATALAN, Zelma (2009). *"The" Politics of Irony in Thackeray's Mature Fiction: Vanity Fair, The History of Henry Esmond, The Newcomes*, Sofia: St. Kliment Ohridski University Press.
- CARROLL, Rachel (Ed.), (2009). *Adaptation in Contemporary Culture: Textual Infidelities*, New York: Continuum International Publishing Group.

- CARROLL, Noel (1998). *Interpreting the Moving Image*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CARTMELL, Deborah, & WHELEHAN, Imelda (2007). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press.
- CORSANE, Gerard (2005). *Issues in Heritage, Museums and Galleries: An Introductory Reader*, New York: Routledge.
- CREEBER, Glen (2001). *The Television Genre Book*, London: British Film Institute.
- CUNNINGTON, C. Willett (1990). *English Women's clothing in the nineteenth century*, New York: Dover Publications, Inc.
- DE LYS, Claudia, (1989) *What's so lucky about a four-leaf clover? and 8414 other strange and fascinating superstitions from all over the world*, London, Random House Value Publishing.
- DICKENS, Charles (1866). *Works: Sketches by Boz: illustrative of every-day life and every-day people*, Volume 11, London: Chapman & Hall.
- DICKENS, Charles (1869). *The Works of Charles Dickens*, London: Chapman & Hall.
- DREYER, Carl Theodor, & SKOLLER, Donald (1973). *Dreyer in double reflection*, New York: University of California.
- EISENSTEIN, Sergei (1942). *The Film Sense*, Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- ELLIOTT, Kamilla (2003). *Rethinking the Novel/Film Debate*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FALSETTO, Mario (2001). *Stanley Kubrick: A Narrative and Stylistic Analysis*, Westport: Greenwood Publishing Group.
- GIDDINGS, Robert, & SHEEN, Erica (2000). *From Page To Screen: Adaptations of the Classic Novel*, Manchester: Manchester University Press.
- HARE, William, & ANNAKIN, Ken (2003). *Early Film Noir: Greed, Lust and Murder Hollywood Style*, Jefferson: McFarland.
- HARPER, Graemer, & RAYNER, Jonathan (2010). *Cinema and Landscape*, Bristol: Gramer: Intellect Books.
- HAYWARD, Susan (2006). *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York: Taylor & Francis.
- HENRIKSEN, Karen (2011). *Fashion Hats*, London: A&C Black.
- HIGSON, Andrew (2003). *English heritage, English cinema – Costume Drama since 1980*, Oxford: Oxford University Press.

- HOLLANDER, Anne (1993). *Seeing Through Clothes*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- HOPTON, Tricia (2011). *Pockets of Change: Adaptation and Cultural Transition*, New York: Lexington Books.
- HUTCHEON, Linda (2012). *A Theory of Adaptation*, New York: Routledge.
- ILOTT, Terry (1996). *Budgets and Markets: A Study of the Budgeting of European Film*, New York: Routledge.
- INGHAM, Patricia (2000). *Invisible Writing and the Victorian Novel: Readings in Language and Ideology*, Manchester: Manchester University Press.
- KAWIN, Bruce (1992). *How Movies Work*, Berkeley: University of California Press.
- KNOEPFLMACHER, U. (1973). *Laughter and Despair: Readings in Ten Novels of the Victorian Era*, Berkeley: University of California Press.
- KRANZ, David L., MELLERSKI, Nancy C. (2008). *In/fidelity: Essays on film adaptation*, Cambridge: Cambridge Scholars Pub.
- LEITCH, Thomas (2007). *Film Adaptation and Its Discontents: From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- LINDNER, Christoph (2003). *Fictions of Commodity Culture: From the Victorian to the Postmodern*, Aldershot: Ashgate Publishing, Ltd.
- MCFARLANE, Brian (1996). *Novel to film: An introduction to theory of adaptation*, Oxford: Clarendon Press.
- NAIR, Mira (2004). *Vanity Fair: Bringing Thackeray's Timeless Novel to the Screen*, New York: Newmarket Press.
- NELMES, Jill (2003). *An Introduction to Film Studies*, New York: Routledge.
- ORPEN, Valerie (2003). *Film Editing: The Art of the Expressive Volume 16 de Short Cuts*, Columbia: Wallflower Press.
- PARRILL, Sue (2002). *Jane Austen on Film and Television: A Critical Study of the Adaptations*, Jefferson: McFarland.
- ROBINSON, John Martin, (2008). *The Regency country house: from the archives of Country life*, London: Aurum Press Ltd.
- SANDERS, Julie (2005). *Adaptation and Appropriation*, New York: Taylor & Francis.
- STAM, Robert (2006). *Literature through film: realism, magic, and the art of adaptation*, Beijing: Peking University Press, 2006.
- Stokes, Jane C (1999). *The Media in Britain: Current debates and developments*, London: MacMillan Press.

TAYLOR, Miles, WOLFF, Michael (2004). *The Victorians since 1901: Histories, Representations and Revisions*, Manchester: Manchester University Press.

TASKER, Yvonne (2002). *Fifty Contemporary Filmmakers*, New York: Routledge.

TURNER, Graeme (2002). *The Film Cultures Reader*, London: Routledge.

VACCHE, Angela (2002). *Visual Turn: Classical Film Theory and Art History*, New Brunswick: Rutgers University Press.

VOIGTS-VIRCHOW, Eckart (Ed.), (2004). *Janespotting and Beyond: British Heritage Retrovisions Since the Mid-1990s*, Tübingen: Gunter Narr Verlag Tübingen.

WIERZBICKI, James (2009). *Film Music: A History*, New York: Routledge.

WHITTOCK, Trevor (1990). *Metaphor and Film*, Cambridge: Cambridge University Press.

Bibliografia consultada

BARKER, Anthony (2006). *Television, Aesthetics and Reality*, Cambridge: Cambridge Scholars Press.

BELLO, Maria (2008). *Narrativa Literária e Narrativa Fílmica*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

BOONE, Andrew (1935). «Pictures in Full Color - Open new era». *Popular Science*, 5(126), 13-15.

BRACKETT, Mary Virginia, & GAYDOSIK, Victoria (2006). *The Facts on File Companion to the British Novel: Beginnings through the 19th century*, New York: Infobase Publishing.

BRISELANCE, Marie-France (2011). *Gramática do Cinema*, Lisboa: Edições Texto e Grafia.

BRUZZI, Stella, (1997). *Undressing Cinema: clothing and identity*, New York: Routledge.

BYERLY, Alison (1998). *Realism, Representation, and the Arts in Nineteenth-Century Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.

CANFORA, Cristina, (2010). *Alice attraverso lo schermo. Da Poe a Carrol, viaggio nella letteratura*, Roma: Sovera Edizioni.

CLAVE, S. (2007). *The Global Theme Park Industry*. Massachusetts: CAB International.

CLAYBOROUGH, Arthur (1967). *The grotesque in English literature*, Oxford: Clarendon Press.

- CORBIN, Alain (1994). *The Lure of the Sea: The Discovery of the Seaside in the Western World*, Berkeley: University of California Press.
- ESTRELA, Edite, SOARES, Maria Almira & LEITÃO, Maria José (2006). *Saber escrever uma tese e outros textos*, Alfragide: Dom Quixote.
- FRIEDMAN, Lester D. (Ed.), (2006). *Fires Were Started: British Cinema and Thatcherism*, London: Wallflower Press.
- GARDINER, John, (2006). *The Victorians: An Age in Retrospect*, New York: Continuum International Publishing Group.
- Garson, Joyce (2007). *Moral Taste: Aesthetics, Subjectivity, and Social Power in the Nineteenth-Century Novel*, Toronto: University of Toronto Press.
- HARPER, Sue, (1994). *Picturing The Past – The Rise and Fall of the British Costume Drama*, London: British Film Institute.
- HAYWARD, Helena, & ASH, Douglas (1967). *Le Meuble dans le monde*, Paris: Flammarion.
- HUGHES, Clair (2006) *Dressed in Fiction*, Oxford: Berg.
- HURWITZ, David (2005). *Exploring Haydn: A Listener's Guide to Music's Boldest Innovator*, New Jersey: Hal Leonard Corporation.
- JACKSON, Chris, (2010). *Flash Cinematic Techniques*, Oxford, Focal Press.
- JOURNOT, Marie-Thérèse (2009). *Vocabulário do cinema*. Lisboa: Arte & Comunicação.
- JOSEPH-BANI Lynette (2010). *The Biblical Journey of Slavery: From Egypt to the Americas*, Bloomington: AuthorHouse.
- LAW, John (2010). *Glimpses of hidden India*, Calcutta: Thacker, Spink & Co.
- LAWSON, John Howard (1964). *Film: the creative process: the search for an audio-visual language and structure*, New York: Hill and Wang.
- LONG, Robert Emmet (1993). *The Films of Merchant Ivory*, Japan: Carol Publishing group.
- MARNER, Terence (1972). *Directing Motion Pictures*, London: Tantivy Press.
- MARTIN, Marcel (2005). *A linguagem cinematográfica*, Lisboa: Dinalivro.
- MILLER, Andrew (1995). *Novels behind Glass: Commodity Culture and Victorian Narrative*, Cambridge: Cambridge University Press.
- MUIR, John Kenneth (2006). *Mercy in her eyes – The films of Mina Nair*, New York: Applause.

- OLASZ, Ildico (2008). *Moving Eyes, Shifting Minds: The Horizon of Expectations in the Verbal and Visual Reception of Mid-and Late-Victorian Illustrated Novels*, Michigan, ProQuest.
- PARKINSON, David (2012). *100 IDEAS THAT CHANGED FILM*, London: Laurence King Publishing.
- PATHAK, Anamika (2008). *Indian costumes*, Singapore: Roli.
- PIDDUCK, Julianne (2008). *Contemporary Costume Film: space, place and the past*, London: British Film Institute.
- STEVENSON, N. (2011). *Fashion – a visual history from Regency & Romance to Retro & Revolution*, New York: St. Martin's Griffin.
- SULTANIC, Aaron (1995). *Camera-Cut-Composition: A Learning Model*, New York: Associated University Presses.
- SUTHERLAND, James (1958). *English Satire*, Cambridge: Cambridge University Press.
- TILLOTSON, Geoffrey (2011). *Thackeray the Novelist*, Cambridge: Cambridge University Press.
- TUDOR, Andrew (2009). *Teorias do cinema*, Lisboa: Arte & Comunicação.
- VOICES, M. S. (1962). *The voices of spring flowers and other tales*, London: Chambers's Library for Young People.
- WELLES, Orson, & ESTRIN, Mark W. (2002). *Orson Welles: Interviews*, Jackson: University Press of Mississippi.
- WILLETT, John (1964). *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang.
- WILSON, Kim (2011). *Tea with Jane Austen*, London: Frances Lincoln Ltd.

Filmografia analisada:

Vanity Fair. Realiz.: Charles Kent. Com Helen Gardner. Vitagraph, USA, 1911, 45 minutos. Mudo, Preto e Branco.

Vanity Fair. Realiz.: Charles J. Brabin e Eugene Nowland. Edison, USA, 1915, 102 minutos. Mudo, Preto e Branco.

Vanity Fair. Realiz.: W. C. Rowden. Tense Moments with Great Authors Series, USA,

1922, 18 minutos. Mudo, Preto e Branco.

Vanity Fair. Realiz.: Hugo Ballin. Com Myrna Loy Hugo Ballin Productions, USA, 1923. Sonoro, Preto e Branco.

Vanity Fair. Realiz.: Chester M. Franklin. RCA, USA, 1932, 78 minutos. Preto e Branco.

Becky Sharp. Realiz.: Rouben Mamoulian. Com Miriam Hopkins, Cedric Hardwicke, Nigel Bruce. Alpha Video, USA, 1935, 84 minutos

Vanity Fair. Realiz.: David Giles. Com Susan Hampshire, Marilyn Taylerson, Roy Marsden. BBC, UK, 1967, 87minutos

La fiera della vanità. Realiz.: Anton Giulio Majano Com Adriana Asti, Ilaria Occhini, Gabriele Antonini. BBC, IT, 1967, 630 minutos. Preto e Branco.

Vanity Fair. Realiz.: Marc Munden Com Natasha Little, Frances Grey, David Ross. BBC, UK, 1998, 325 minutos

Vanity Fair. Realiz.: Mira Nair. Com Reese Witherspoon, Romola Garai, James Purefoy. UK/USA, 2004, 139 minutos

Filmografia de apoio:

La Belle et la Bête. Realiz.: Jean Cocteau. Com Jean Marais, Josette Day. Lopert Pictures, França, 1946, 93 minutos

Barry Lyndon. Realiz.: Stanley Kubrick. Com Ryan O'Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee. UK, 1975, 184 minutos

The Duellists. Realiz.: Ridley Scott. Com Harvey Keitel, Keith Carradine. Paramount, UK, 1977, 100 minutos

Tess. Realiz.: Roman Polanski. Com Nastassja Kinski, Peter Firth. UK/ France, 1979, 190 minutos

Vanity Fair. Realiz.: Diarmuid Lawrence e Michael Owen Morris Com Eve Matheson, James Saxon. BBC, UK, 1987, 480 minutos

Cranford. Reali.: Simon Curtis. Com Francesca Annis, Eileen Atkins. Sue Birtwistle, UK, 2007, 420 minutos

The Bright Star. Reali.: Jane Campion. Com Ben Whishaw, Abbie Cornish. Apparition, USA, Pathé, UK/ França, 2007, 119 minutos

Webgrafia:

IMDb.com, Inc. (2012). "*A Feira das Vaidades (1998)*", retirado de: <http://www.imdb.com/title/tt0159090/combined> em 30 de setembro de 2012.

MACNAB, Geoffrey, (2004). 'Becky Sharp is like me - a survivor', retirado de: <http://www.guardian.co.uk/film/2004/dec/29/classics>, em 17 dezembro 2011.

DESOWITZ, Bill, (2005). New Tax Credit System Offered to British Film Industry, retirado de: <http://www.awn.com/news/visual-effects/new-tax-credit-system-offered-british-film-industry>, em 25 setembro 2012

<http://www.citwf.com/film27441.htm>, em 11 novembro 2011

<http://www.ovguide.com/helen-gardner-9202a8c04000641f800000000927f71f>

You tube – *The Story of the Costume Drama – 2-5, The Stars*. retirado de:

<http://www.youtube.com/watch?v=TQ7HH--AAq8>, em 25 julho 2011

Simon Langton – diretor em *Pride and Prejudice ~ From Page to Screen* Documentary retirado de:

<http://www.youtube.com/watch?v=Kn30-xlVill>, em 10 setembro 2012

Anexos



Ilustração do livro *Vanity Fair* de William Thackeray



Vanity Fair, 1932, fotografia de promoção do filme



Vanity Fair , BBC, 1998, Becky e George Osborne durante o baile



Vanity Fair, BBC, 1998, Becky Sharp e Amelia Sedley em Brighton



Vanity Fair, BBC, 1998, Miss Crawley, em Brighton



Vanity Fair, 2004, Becky em Pumpernickel



Vanity Fair, 2004, Becky e Jos na India